

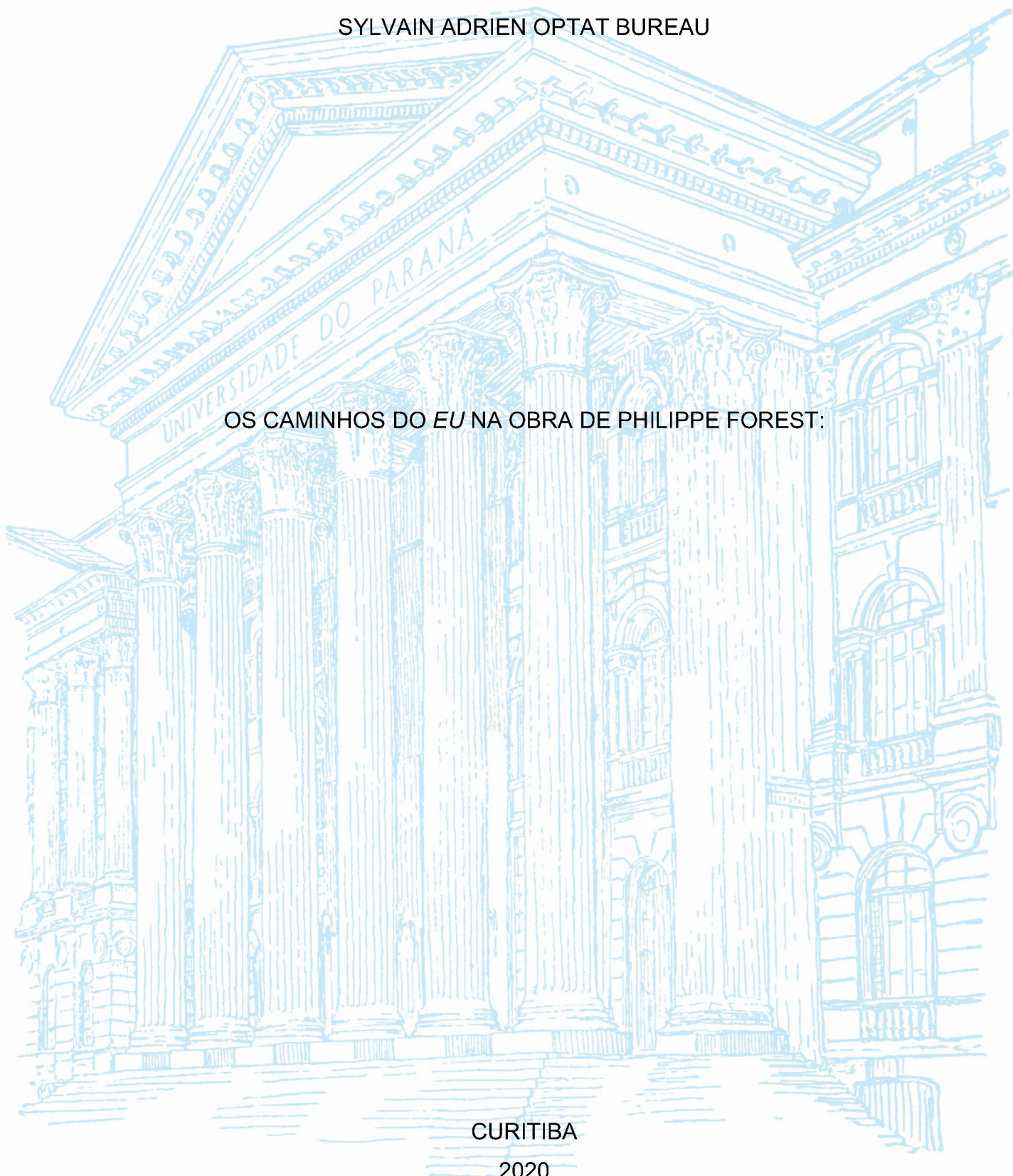
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SYLVAIN ADRIEN OPTAT BUREAU

OS CAMINHOS DO *EU* NA OBRA DE PHILIPPE FOREST:

CURITIBA

2020



SYLVAIN ADRIEN OPTAT BUREAU

OS CAMINHOS DO *EU* NA OBRA DE PHILIPPE FOREST

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bureau, Sylvain Adrien Optat

Os caminhos do *eu* na obra de Philippe Forest: problemáticas autoficcionais. /  
Sylvain Adrien Optat Bureau. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade  
Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo

1. Forest, Philippe, 1962-. – Crítica e interpretação. 2. Literatura francesa –  
História e crítica. 3. Ficção francesa. I. Stroparo, Sandra M., 1970-. II. Título.

CDD – 843



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **SYLVAIN ADRIEN OPTAT BUREAU** intitulada: **Os caminhos do eu na obra de Philippe Forest**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Junho de 2020.

Assinatura Eletrônica  
12/06/2020 18:01:55.0  
SANDRA MARA STROPARO  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
12/06/2020 19:52:05.0  
ANDRÉA CORREA PARAISO MÜLLER  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica  
12/06/2020 18:10:42.0  
MARILENE WEINHARDT  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
12/06/2020 17:36:40.0  
VIVIANE ARAÚJO ALVES DA COSTA PEREIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
12/06/2020 17:47:14.0  
CLAUDIA HELENA DAHER  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico este trabalho ao meu filho, Valentin.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo, por ter em mim despertado, anos atrás e sem perceber, o interesse em me lançar neste projeto de doutorado em uma língua que me é estrangeira. Sem seu apoio paciente e seu carinho raro, além de seu conhecimento invejável, eu não teria conseguido chegar ao fim do caminho. Sandra, *merci*.

Agradeço também às professoras da Universidade Federal do Paraná Marilene Weinhardt e Viviane Araújo Alves da Costa Pereira, por seus inúmeros e pertinentes comentários sobre o presente trabalho, durante o exame de qualificação. Graças a suas luzes e leituras minuciosas, consegui compreender melhor os objetivos que estava buscando.

À professora Cláudia Helena Daher por, além de seu carinho, abertura e disponibilidade, lançar junto com Viviane Araújo Alves da Costa Pereira e comigo os grupos de pesquisa LIFRAC e LIFLE em 2016.

Aos professores Caetano Galindo, Patrícia Cardoso, Paulo Soethe e Nathalie Dessartre por seus diversos e preciosos ensinamentos sobre a literatura.

À professora do Departamento de Japonês da UFPR Márcia Namekata, por me receber e compartilhar comigo seu rico conhecimento sobre o *watakushi shôsetsu* e a literatura japonesa contemporânea.

À equipe administrativa da Aliança Francesa de Curitiba por seu apoio incondicional, sua flexibilidade de horários e o acesso aos tesouros de sua biblioteca: Bertrand Lacour, Coline Lefèvre, Pascale Ribeiro, Michelle Portella, Jocimara Rodrigues, Juliana Santos. E a todos os maravilhosos professores, entre outros Fernanda, Ana Carolina, Odayr, Sheila, Shaista, Júlia, Sandra, Leandro, Luciana.

Ao CNPQ pela bolsa de estudos no primeiro ano de pesquisa.

À CAPES pela bolsa de estudos no segundo ano.

Ao Centro de Línguas e Interculturalidade da UFPR (CELIN) e sua cooperativa (CEILIN) por me permitirem ingressar como professor e sustentar minha pesquisa.

A Isabelle Grell-Borgomano por ter, em 2016, me apresentado a obra de Philippe Forest e ter me recebido na École Normale Supérieure de Paris em dezembro de 2018, aceitando meu artigo para publicação. Também a seu marido, Jean-Marc

Borgomano, que, sem eu pedir, me mandou um exemplar de ensaios de Forest que eu não encontrava no Brasil.

A Sophie Jaussi, que, durante os eventos em que nos encontramos, na França, compartilhou comigo inúmeras informações sobre sua pesquisa a respeito da obra forestiana. A seu companheiro, Jean-Michel Devesa, por me receber no congresso que organizou e por ter mandado para o Brasil o exemplar do livro do qual participei.

A Denise e Beatriz pela paciência, disponibilidade e carinho na revisão deste texto.

A Fernando Mesquita e toda a equipe da International School of Curitiba, pelo apoio e flexibilidade em relação a este projeto de tese.

Aos fantásticos Germano Pestana, Patrícia Sobczynski Gonçalves e Luciane Boganika.

A Simon Mahieu por dividir comigo seu conhecimento sobre a obra beckettiana.

Aos meus amigos brasileiros de longa data: Fernanda Boechat, Fernanda Baukat, José Aguiar, Luciana Navarro e seus filhos inspiradores.

A Ronie Rodrigues, pela amizade mais que literária.

A Amélie Lavoute, pelo carinho, apoio e companhia.

A Florian Paysan e Zoé Mastrodicasa, pela amizade indefectível.

A Lygia Pupatto, que me incentivou a ingressar no doutorado e me apoiou até as últimas semanas da redação da tese.

A meu irmão Nicolas Bureau, com que conversei horas a respeito da minha pesquisa, e ao meu fiel amigo Aymeric Chanteloup.

Aos meus pais, Françoise et Jean-Jacques, por terem me apoiado, mesmo a dez mil quilômetros de distância.

E obviamente à Bruna: sem ela, nada disso teria acontecido.

Tornar-se, a si mesmo, o movimento perpétuo do tempo.

Philippe FOREST



## RESUMO

O presente trabalho discute o conceito de autoficção na obra ficcional de Philippe Forest, autor francês contemporâneo, a partir da análise do *eu* de seu narrador. Inéditos em língua portuguesa, os dez romances de Forest foram publicados de 1997 a 2019 e se baseiam em um “fato-precipício” (BRETON, 1964), desencadeado pelo falecimento da filha do autor, aos quatro anos, de câncer. Após dedicar-se exclusivamente ao relato desse acontecimento, a obra ficcional forestiana se distancia da tragédia primordial, atendo-se não mais ao exercício anamnésico, mas a uma experiência do presente possibilitada pela subjetividade do narrador. Assim, o *eu* forestiano parece, romance após romance, desencarnar e sofrer uma inflexão que o faz perder suas características sociais. À luz das teorias de Doubrovsky (1977), Lejeune (1975), Lecarme (1984), Colonna (1989, 2004) e Genette (1991), este trabalho questiona a autoficcionalidade da obra forestiana ficcional e explora suas vertentes intrínsecas em uma perspectiva chamada de “egocrônica”. Com base nas nossas análises, que incluem a influência do *Nouveau Roman* e do *watakushi shôsetsu*, “romance do *eu*” japonês, revelamos o modo como Forest transforma a autoficção, fenômeno literário subjetivo por excelência, em uma experiência fundamentalmente impessoal.

Palavras-chave: Autoficção. Literatura francesa contemporânea. Philippe Forest.

## ABSTRACT

The present thesis questions the concept of autofiction in the fictional work of contemporary French author Philippe Forest, analyzing the "I" of its narrator. Unpublished in Portuguese, the ten novels of Forest from 1997 to 2019 are based on a "precipice-fact" (BRETON, 1964) which consists of the death of the author's daughter, at the age of four, of cancer. After focusing exclusively on reporting this tragical event, Forest's fictional work gradually moves away from it, no longer involved in the anamnesis, but in an experience of the present enabled by the subjectivity of the narrator. The Forestian narrator then becomes disembodied, novel after novel, and undergoes a shift in which its social characteristics vanish. Based on the theories of Doubrovsky (1977), Lejeune (1975), Lecarme (1984), Colonna (1989, 2004) and Genette (1991), this thesis explores, from this shift, the autofictionality of Forest's fictional work and identifies its internal variations in a perspective called "egochronic". Finally, by revealing the influences of the French *Nouveau Roman* and the *watakushi shôsetsu*, Japanese "I-Novel", it highlights the way in which Forest strives to turn the autofiction, one of the most subjective literary form, into a fundamentally impersonal experience.

Keywords: Autofiction. Contemporary French literature. Philippe Forest.

## RÉSUMÉ

Le présent travail interroge le concept d'autofiction dans l'œuvre fictionnelle de Philippe Forest, auteur français contemporain, à partir de l'analyse du *je* de son narrateur. Inédits en portugais, les dix romans de Forest, publiés de 1997 à 2019, reposent sur un « fait-précipice » (BRETON, 1964) qui consiste en la mort de la fille de l'auteur, à l'âge de quatre ans, d'un cancer. Après s'être exclusivement attachée au récit de cet événement, l'œuvre forestienne de fiction s'en éloigne progressivement, ne s'intéressant non plus à l'anamnèse, mais à une expérience du présent permise par la subjectivité du narrateur. Le *je* forestien se désincarne alors, roman après roman, et subit un glissement où s'évanouissent ses caractéristiques sociales. À la lumière des théories de Doubrovsky (1977), Lejeune (1975), Lecarme (1984), Colonna (1989, 2004) et Genette (1991), ce travail interroge l'autofictionnalité de l'œuvre forestienne de fiction à partir de ce glissement et identifie ses variations internes dans une perspective appelée « egochronique ». Ainsi, révélant les influences du *Nouveau Roman* et du « roman du *je* » japonais, le *watakushi shôsetsu*, au cœur de l'écriture fictionnelle forestienne, la présente thèse met en évidence la manière dont Forest s'efforce de faire de l'autofiction, phénomène littéraire subjectif par excellence, une expérience fondamentalement impersonnelle.

Mots-clés : Autofiction. Littérature française contemporaine. Philippe Forest.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2 CONHECENDO A OBRA DE PHILIPPE FOREST .....</b>	<b>14</b>
2.1. O FATO-PRECIPÍCIO .....	21
2.1.1 O nascimento da escrita ficcional .....	21
2.1.2 Variações <i>ad libitum</i> .....	25
2.1.3 O fato-precipício forestiano.....	31
2.1.4 Narrar o fato-precipício .....	33
2.2 EIXOS TEMÁTICOS PRIMORDIAIS.....	42
2.2.1 Do luto .....	42
2.2.2 Do tempo .....	53
2.2.3 Da literatura .....	67
2.3 OS CICLOS DA OBRA FORESTIANA.....	75
2.3.1 O ciclo I: o “ <i>eu precipício</i> ” .....	75
2.3.2 O ciclo II: o “ <i>eu fragmentado</i> ” .....	78
2.3.3 O ciclo III: o “ <i>eu vazio</i> ” .....	79
<b>3 AUTOFICÇÃO E A OBRA FORESTIANA .....</b>	<b>82</b>
3.1 FUNDAMENTOS DA ESCRITA DE SI FORESTIANA.....	82
3.2 DA (AUTO)FICCIONALIDADE DA OBRA FORESTIANA.....	86
3.2.1 O automóvel doubrovskiano .....	87
3.2.2 Identidade em primeira pessoa .....	91
3.2.3 Autotanatografia .....	92
3.2.4 Ficções (não)referenciais .....	94
3.3 VERTENTES AUTOFICCIONAIS DA OBRA FORESTIANA .....	99
3.3.1 Por dentro do “fenômeno” autoficcional.....	99
3.3.2 Forest e o conceito de autoficção.....	105

3.3.3 A perspectiva egocrônica .....	108
3.3.2.1 Vertentes da anamnese forestiana .....	109
3.3.2.2 Olhares do presente .....	118
<b>4 ANÁLISES DO EU NA OBRA FICCIONAL DE PHILIPPE FOREST .....</b>	<b>125</b>
4.1 AS MÁSCARAS DO EU .....	125
4.1.1 De “nós” a “eu” .....	126
4.1.2 As várias facetas do eu forestiano.....	131
4.1.3 Raízes do eu literário forestiano: <i>Nouveau Roman</i> e Japão .....	144
4.1.3.1 <i>Nouveau Roman</i> e escritas de si .....	144
4.1.3.2 Influências japonesas: o <i>watakushi shôsetsu</i> .....	149
4.2 OS MOVIMENTOS DO EU FORESTIANO .....	156
4.2.1 Da realidade ao real .....	156
4.2.2 Do real à verdade .....	163
4.2.3 A verdade pela subjetividade.....	169
4.3 PRINCÍPIOS DA AUTOFICÇÃO IMPESSOAL .....	174
4.3.1 Identidade vs. subjetividade.....	175
4.3.2 Assubjetividade e impessoalidade do eu.....	177
4.3.3 Impessoalidade e transpessoalidade da autoficção .....	178
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>182</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo questionar o conceito de autoficção na obra ficcional do escritor francês Philippe Forest através da análise do *eu*<sup>1</sup> de seu narrador. Ainda inéditos em língua portuguesa, os romances de Forest, publicados de 1997 a 2019, foram todos escritos em primeira pessoa. Por motivos que explicitaremos nesta tese, o narrador forestiano, que a priori remete a Philippe Forest, parece sofrer, ao longo dos romances, uma inflexão, distanciando-se cada vez mais da figura do autor e assim questionando as mais diversas teorias sobre as escritas de si, principalmente a autoficção.

Sabemos que, desde a criação do termo de “autoficção”, em 1977, por Serge Doubrovsky, nunca se chegou a nenhum consenso sobre sua definição. No entanto, o que Vincent Colonna chama de “fenômeno” autoficcional (2004) começou a ganhar força no final do século XX e no início do novo século, tanto na produção literária quanto no campo da pesquisa, apesar da falta de delimitação clara do conceito. Hoje se encontra uma miríade de definições que se desenvolveram nas últimas quatro décadas, sejam elas complementares ou opostas. O nosso objetivo é trazer para a pesquisa brasileira as novas reflexões sobre as escritas de si que os romances de Forest suscitam.

No cenário autoficcional, Philippe Forest se destaca por muitos motivos. Em primeiro lugar, Forest vem publicando há mais de vinte anos uma obra exclusivamente autoficcional. Em segundo lugar, sua atividade de professor universitário de literatura francesa o tem incitado a questionar sua escrita, bem como a defini-la e a tentar encontrar para ela um espaço e um sentido dentro da literatura. Terceiro, enquanto autor e pesquisador, Forest tem participado de vários colóquios e congressos sobre autoficção e se tornou, nos últimos anos, uma referência mundial do assunto.

Para este trabalho, diferenciamos a obra ficcional da obra teórica de Philippe Forest. A obra ficcional se baseia em uma tragédia pessoal, que fomentou todos os romances, tanto de perto quanto de longe. Em 1995, sua filha de três anos, Pauline, é diagnosticada com câncer. Ela falece em abril de 1996, com quatro anos, deixando Forest e sua esposa arrasados. Foi a partir desse evento primordial que Forest

---

<sup>1</sup> Para garantir a clareza de nosso discurso, optamos por colocar entre aspas “eu” quando se refere ao pronome pessoal como citação (ex.: Forest usa o “eu” em sua frase) e *eu*, sem aspas e em itálico, quando se refere ao conceito de voz subjetiva (ex.: o *eu* forestiano).

começou a escrever em primeira pessoa acontecimentos que vivenciara, estreando com o relato poético da perda de sua filha, *L'enfant éternel* (1997).

Forest, porém, não parou nesse livro. Assim que terminou o manuscrito de *L'enfant éternel*, iniciou o segundo livro, *Toute la nuit* (1999a), que volta aos eventos da noite da morte de Pauline e encena a fuga dele com a mulher, que sucedeu à tragédia. Alguns anos mais tarde, após um breve exílio no Japão, Forest retorna à ficção com *Sarinagara* (2004), relato de sua viagem nipônica entrecortado por três biografias de artistas japoneses. Mesmo em primeira pessoa, Forest parece se distanciar um pouco do evento trágico, que, anos antes, despertou sua vontade de escrever. Mas, talvez porque nenhuma obra seja linear, Forest publica em 2007, dez anos após a morte de Pauline, *Tous les enfants sauf un* (2007a), que de novo trata das circunstâncias da morte de sua filha, dessa vez na forma de ensaio<sup>2</sup>. No mesmo ano, no entanto, também foi lançado *Le nouvel amour* (2007b), que aborda as dificuldades que o casamento de Forest enfrentou após o falecimento de Pauline. E foi só no início da última década, com a publicação de *Le chat de Schrödinger* (2013), que Forest rompeu de fato com a tragédia primordial. A partir daí, ele explora uma vertente fantástica que segue nos últimos romances, *Crue* (2016a) e *L'oubli* (2018), com exceção de *Je reste roi de mes chagrins* (2019), que narra um evento histórico à luz da história íntima de Philippe Forest.

Em pouco mais de duas décadas, Forest publicou dez romances, que constituem uma rica fonte de autoficção contemporânea. Contudo, da mesma forma que a obra não pode ser lida como perfeitamente linear no tempo, sua autoficcionalidade não pode ser entendida como completamente coerente. De fato, há em todos os romances um pronome em primeira pessoa que narra a história, mas, se nos primeiros *opera* não há, em regra geral, dúvida de que o narrador se refere a Philippe Forest, quanto mais os romances se distanciam da tragédia primordial – que chamaremos de “fato-precipício”, emprestando a expressão de André Breton –, a referência se faz menos relevante. Ao longo da obra, percebemos uma transformação desse *eu*, cujo referente muda ou até desaparece. Enquanto nos primeiros romances Forest relata explicitamente fatos que vivenciou, nos últimos, o *eu* do narrador se perde, distanciando-se da figura do autor e “desencarnando” cada vez mais, até se

---

<sup>2</sup> Discutiremos a respeito do gênero literário de *Tous les enfants sauf un* na segunda parte deste trabalho de tese.

desfazer de quase todas as suas características pessoais. Assim, o *eu* de *Je reste roi de mes chagrins* (2019) e o *eu* de *L'enfant éternel* (1997) podem até remeter à figura de Philippe Forest, mas as inúmeras influências que o autor acumulou, tanto na vida quanto na literatura, permitiram uma mutação progressiva.

Como entender, nessa perspectiva, a obra forestiana enquanto amostra de um único e estável conceito de autoficção? Partimos das premissas da criação do neologismo doubrovskiano e, à luz de seus desdobramentos, questionamos a autoficcionalidade dos romances de Forest. Inspirando-nos nos estudos de Colonna sobre as vertentes internas da autoficção (2004) e nos conceitos de autoficção em Doubrovsky (1977), Lejeune (1975), Lecarme (1984) e Genette (1991), entre outros, comparamos os olhares dos narradores em autoficções contemporâneas de língua francesa, no intuito de entender o projeto forestiano. Nossas conclusões nos levaram a entender o *eu* forestiano como núcleo fundamental da autoficcionalidade da obra, uma vez que a questão de sua ficcionalidade, em relação à veracidade e aos fatos reais, não é relevante. Enquanto os primeiros romances de Forest olham para o passado, alicerçando-se na tragédia primordial, os outros, que pertencem à última década, focam no tempo presente. Em duas décadas, a obra forestiana parece ter se orientado para um novo conceito de autoficção, que não se baseia mais na evocação do passado, mas na experiência do *eu*. Assim, a ruptura que provocaram os trabalhos de Colonna (1989, 2004) e Genette (1991), respectivamente sobre as fabulações de si e as ficções não referenciais, permitiu uma nova abordagem. Embora a obra forestiana possa sustentar vários conceitos de autoficção, importa determinar para onde caminha a autoficcionalidade forestiana: o que Philippe Forest, cuja obra ficcional parece partir de uma definição quase doubrovskiana de autoficção, fez com o conceito nos últimos anos?

Em 1999 e 2001, no início de sua carreira de escritor ficcional, Philippe Forest publicou dois ensaios curtos. O primeiro, *Le roman, le réel* (1999b), questiona a possibilidade de se escrever um romance na contemporaneidade, contrapondo as noções de *real* e de *realidade*. O segundo, *Le roman, le je* (2001a), consiste em uma resposta ao primeiro, abordando a questão das escritas de si na aurora do século XXI, quando a produção literária autoficcional, como constatou Colonna, chegou a seu auge, tornando a autoficção um campo de exploração fértil.



A certeza na qual baseamos nossa tese é que Forest começou sua obra com um conceito de autoficção no sentido mais comum, com todas as reservas que explicitaremos na terceira parte deste trabalho, mas principalmente com base nos acontecimentos de sua vida. Em seguida, em razão de seus estudos e suas viagens, além do poder do curso do tempo, o conceito foi se adaptando, romance após romance, conforme as teorias expressas em 1999 e 2001. Veremos, então, como a obra de Forest tem forte influência do *Nouveau Roman*, especificamente de Beckett, Robbe-Grillet ou Duras, o que a leva para uma dimensão “despersonificada”; também reconheceremos os traços fundamentais do *watakushi shôsetsu*, o “romance do eu” japonês, conceito cheio de contradições, no qual Forest se inspira para seu projeto literário. A partir dessas análises, entenderemos o rumo da obra ficcional forestiana, que, paradoxalmente, mira um horizonte impessoal através da subjetividade. Assim, como Forest faz da autoficção uma experiência impessoal? Como ele se desvia do conceito autoficcional estrito de Doubrovsky e o transforma em um conceito de alcance universal, que questiona a condição humana?

Focaremos, primeiramente, na obra de Philippe Forest, pouco conhecida no Brasil. Analisaremos, de um lado, a tragédia fundadora e, de outro, os eixos temáticos do *corpus*, composto pelos dez romances. Em seguida, veremos, com base na evolução do fenômeno nas quatro últimas décadas, como a obra de Forest se inscreve dentro e questiona o conceito de autoficção e como a autoficção forestiana abre para uma nova perspectiva, que possibilitará o destaque da nossa pressuposta inflexão do *eu*. Enfim, em uma última parte, destacaremos, à luz da crítica literária contemporânea, os movimentos do *eu* forestiano para explicitar como o autor, através de sua obra ficcional, apropria-se do conceito de autoficção.

## 2 CONHECENDO A OBRA DE PHILIPPE FOREST

O escritor, professor universitário e crítico literário Philippe Forest nasceu em 1962 na França. Doutor em Letras pela Universidade de Sorbonne em 1991, Forest se tornou professor de literatura francesa em 1995, na Universidade de Nantes, e publicou, no início dos anos 1990, vários ensaios teóricos sobre, entre outros, Sollers, Camus e os vanguardistas literários (Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet). Só iniciou sua carreira de escritor ficcional no final dos anos 1990, com um primeiro romance intitulado *L'enfant éternel*<sup>3</sup>, de 1997. Inédito até hoje em língua portuguesa, o texto faz o relato de uma tragédia pessoal: a morte da filha do autor, aos quatro anos, vítima de um câncer.

Philippe Forest, apesar de não ser tão conhecido no cenário literário internacional – e ainda menos no Brasil, pois não tem, até hoje, livros traduzidos em língua portuguesa –, se tornou nos últimos anos uma referência no campo literário, tanto do ponto de vista teórico quanto ficcional. Publicado pela renomada editora Gallimard na nobre coleção “*Blanche*”, ganhou vários prêmios por seus romances, entre eles o *Prix Femina du Premier Roman*, em 1997, por *L'enfant éternel*, o *Prix Décembre* por *Sarinagara*, em 2004, e o prestigioso Prêmio Goncourt na categoria “biografia”, em 2015, por seu trabalho sobre Louis Aragon<sup>4</sup>. Além disso, desde 2011, Forest atua como corredator de *La Nouvelle Revue Française* e publica com certa frequência artigos em várias revistas, tais como *Le Monde des Livres*, *Transfuges* ou *Le Magazine littéraire*. Em 2016, recebeu o *Prix de la Langue Française* por toda a sua obra.

Figura respeitável do cenário literário francês, Forest é também considerado por seus pares como um dos principais representantes do fenômeno autoficcional. Em *Autofiction, une aventure du langage* (2008), Philippe Gasparini lhe dedicou um capítulo inteiro e, em 2011, a revista literária *Décapage* publicou um dossiê especial a seu respeito, com seu nome e foto na capa<sup>5</sup>. Em 2013, a breve antologia de literatura contemporânea francesa *Nouvelles formes du récit* apresentou-o como um dos porta-vozes das novas escritas íntimas (“*écriture de l'intime*”), junto com quatro outros autores já consagrados: Annie Ernaux, Charles Juliet, Hervé Guibert e Serge

<sup>3</sup> “A criança eterna”, sem tradução no Brasil.

<sup>4</sup> FOREST, Ph. **Aragon**. Paris: Gallimard. 2015.

<sup>5</sup> **Décapage**, Flammarion, Paris, n. 44, p. 78-87, outono/inverno 2011.

Doubrovsky. Do mesmo modo, sua presença em colóquios internacionais sobre autoficção, como o colóquio de Cerisy (França), em 2008, organizado por Claude Burgelin e Isabelle Grell, ou o colóquio na Universidade de Nova Iorque, organizado por Camille Laurens e Tom Bishop, faz dele uma das figuras incontornáveis das escritas de si.

Porém, apesar de apresentar uma obra a priori fundamentalmente autoficcional, Forest toma certa distância em relação ao fenômeno da autoficção. Criticando o neologismo doubrovskiano, que considera tanto como um neonaturalismo quanto como um realismo em primeira pessoa, prefere usar a expressão “romance do eu” para caracterizar sua obra. De fato, o *eu* forestiano apresenta uma complexidade que o presente trabalho de tese almeja explorar desde suas premissas.

Comumente considerada como uma escrita do luto, a obra forestiana se origina em um evento primordial, trágico, duro e brutal, que se tornou a gênese das dez narrativas que Forest escreveu de 1997 até agosto de 2019. O primeiro romance, *L'enfant éternel*, estabelece, sem dúvida, os pilares da obra toda, anunciando os outros romances, como explica a antologia *Nouvelles formes du récit*:

O título da obra, *L'enfant éternel* [A criança eterna], anuncia a função do texto: trata-se, ao mesmo tempo, de fazer o retrato amigável daquela menina que será para sempre uma criança (“Eu fiz da minha filha um ser de papel”), mas também de fazê-la alcançar a eternidade através da literatura (DAIREAUX; PACAUD, 2013, p. 116)<sup>6</sup>.

Escrever para deixar sua filha viva ou eterna constituiria o projeto literário de Forest (DAIREAUX; PACAUD) – pelo menos o projeto inicial, como veremos –, cuja formulação ecoa no último capítulo de *L'enfant éternel*:

Eu fiz da minha filha um ser de papel. Todas as noites, transformei meu escritório em um teatro de tinta em que suas aventuras inventadas ainda eram encenadas. O ponto final está escrito. Guardei o livro com os outros. As palavras não podem mais me ajudar. Tenho aquele sonho. De manhã, ela me chama com sua voz alegre ao despertar. Subo até o quarto dela. Está fraca e sorridente. Trocamos palavras banais. Ela não pode mais descer sozinha as escadas. Pego-a no meu colo. Levanto seu corpo infinitamente leve. Sua mão esquerda segura meu ombro, desliza ao meu redor e no ângulo do meu pescoço sinto a terna presença de sua cabeça nua. Segurando-me ao

<sup>6</sup> “Le titre de l’œuvre, *L'enfant éternel*, annonce la fonction du texte : il s’agit à la fois de faire le portrait aimant de celle qui restera toujours une enfant (“J’ai fait de ma fille un être de papier”), mais aussi de la faire accéder à l’éternité par la littérature.” (DAIREAUX; PACAUD, 2013, p. 116) [Tradução nossa, como para todos os trechos deste trabalho de tese que constam em língua francesa nas notas de rodapé, exceto menção do(a) tradutor(a).]

corrimão, carregando-a, a levo comigo. E mais uma vez, rumo à vida, descemos os degraus íngremes da escada de madeira vermelha (FOREST, 1997, p. 399)<sup>7</sup>.

A pesquisadora e professora Isabelle Grell, em sua antologia intitulada *L'autofiction* (2014), coloca Forest na categoria das “escritas da falha” (“*écritures de la faille*”), lembrando também que, de fato, Forest começou a escrever a partir da morte da pequena Pauline:

P. Forest, na morte de sua filha, foi tomado, disse ele, por uma “loucura” quando começou a escrever. *L'enfant éternel* foi concluído “muito rapidamente e fora de qualquer premeditação, qualquer tentativa estética”, em sete meses. O livro ainda nem estava impresso e o autor já tinha voltado à escrita com *Toute la nuit* (GRELL, 2014, p. 74)<sup>8</sup>.

Forest compôs sua escrita literária, então, a partir desse evento íntimo e de sua experiência pessoal. Pelo uso do pronome “eu”, bem como pelos acontecimentos descritos, relacionados à sua vida<sup>9</sup>, o primeiro romance constitui sem dúvida uma escrita de vida e uma escrita de si. Porém, apesar da dimensão a priori coerente de toda a obra, observa-se uma evolução nos outros romances, pois, em *L'enfant éternel*, a relação com a vida de Forest é tão evidente que não aparece tão questionável, enquanto nos últimos *opera*, o narrador parece ser outro.

A obra ficcional de Philippe Forest se compõe de dez romances publicados entre 1997 e 2019: *L'enfant éternel* (1997), *Toute la nuit* (1999a), *Sarinagara* (2004), *Le nouvel amour* (2007b), *Tous les enfants sauf un* (2007a), *Le siècle des nuages* (2010a), *Le chat de Schrödinger* (2013), *Crue* (2016a), *L'oubli* (2018) e *Je reste roi de mes chagrins* (2019). Todos esses livros, cuja caracterização como “romance” será

<sup>7</sup> “J’ai fait de ma fille un être de papier. J’ai tous les soirs transformé mon bureau en théâtre d’encre où se jouaient encore ses aventures inventées. Le point final est posé. J’ai rangé le livre avec les autres. Les mots ne sont plus d’aucun secours. Je fais ce rêve. Au matin, elle m’appelle de sa voix gaie au réveil. Je monte jusqu’à sa chambre. Elle est faible et souriante. Nous disons quelques mots ordinaires. Elle ne peut plus descendre seule de l’escalier. Je la prends dans mes bras. Je soulève son corps infiniment léger. Sa main gauche s’accroche à mon épaule, elle glisse autour de moi son bras droit et dans le creux de mon cou je sens la présence tendre de sa tête nue. Me tenant à la rampe, la portant, je l’emmène avec moi. Et une fois encore, vers la vie, nous descendons les marches raides de l’escalier de bois rouge.” (FOREST, 1997, p. 399)

<sup>8</sup> “P. Forest, à la mort de sa fille, fut pris, dit-il, d’une ‘folie’ lorsqu’il s’est mis à écrire. *L’enfant éternel* a été mené à bien ‘très vite et hors de toute préméditation, de tout calcul esthétique’, en sept mois. Il n’était pas encore sous presse que l’auteur avait déjà repris la plume pour *Toute la nuit*.” (GRELL, 2014, p. 74)

<sup>9</sup> Uma cronologia detalhada da vida de Forest até 2018 consta em FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire**. Paris: Gallimard, coll. “*Les cahiers de la NRF*”, 2018, p. 306-329.

discutida mais tarde neste trabalho, apresentam um narrador que se expressa na primeira pessoa. Baseados direta ou indiretamente na tragédia do falecimento de Pauline, se distanciam do fato primordial à medida que o tempo passa, a ponto de os romances da década de 2010 fazerem raras menções ao evento, porém sem nunca desistir do *eu* ancorado a essa – ou outra – tragédia. A análise desse evento nuclear permitirá a definição de três temas fundamentais que atravessam a obra toda, bem como a categorização e a organização dos romances em três ciclos distintos.

## 2.1 O FATO-PRECIPÍCIO<sup>10</sup>

Em 1995, Pauline, a filha de Philippe Forest, reclama de dor no braço. Após alguns testes de rotina, é diagnosticado um osteossarcoma, câncer de osso. Pauline falece dois anos depois, e sua morte impulsiona Forest a escrever ficções.

### 2.1.1 O nascimento da escrita ficcional

Forest começou a escrever no dia seguinte à perda da filha, em circunstâncias que relatou em 2011 na revista literária *Décapage*, como uma resposta à necessidade de trazer para a realidade o evento que acabara de vivenciar:

Contei as circunstâncias em que escrevi esse primeiro romance naquele que o sucedeu, *Toute la nuit* [A noite toda]. Em dois meses, minha mulher e eu, completamente isolados em um pequeno vilarejo da Vendéia, Sainte-Cécile. Nunca reli este livro. Vale dizer que guardo uma lembrança que não é muito diferente daquela que temos de um sonho. Sobre seu eventual valor literário, não tenho opinião nenhuma. É outra coisa. Sou suspeito para falar, mas acho que suscitou certa estupefação quando saiu. É o que me falam até hoje. *L'enfant éternel* foi menos lido que habitualmente se imagina quando se avalia conforme o renome um pouco singular que o romance adquiriu na hora. A morte de uma criança: o tema é muito dissuasivo. [...] Não tenho mérito nenhum. Gosto de pensar que todo mérito é da menina que é a protagonista. Apenas dei minha mão. O romance se escreveu sem mim. Para mim e por este motivo, esse livro conta bem mais do que todos os outros. Na verdade, eu talvez tenha escrito os seguintes apenas para as pessoas lerem mais este daqui, e para a história que ele conta não parar completamente (FOREST, 2011, p. 78)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> A expressão “fato-precipício”, à qual nos referimos aqui, provém diretamente do escritor e poeta surrealista André Breton (1896-1966). Seu uso será explicitado na parte 2.1.3.

<sup>11</sup> “*Les circonstances dans lesquelles j’ai écrit ce premier roman, je les ai racontées dans celui qui a suivi, Toute la nuit. En deux mois, ma femme et moi complètement isolés dans un petit village de Vendée, Sainte-Cécile. Je n’ai jamais relu ce livre. Autant dire que j’en garde un souvenir qui n’est pas très différent de celui qu’on conserve d’un rêve. Sur son éventuelle valeur littéraire, je n’ai aucun avis.*”

Nessa declaração, Forest atribui a autoria de seu primeiro romance à sua filha, tomando distância da responsabilidade por sua escrita. Afirmando que o livro se escreveu sozinho, através da mão de Pauline, ele se posiciona como testemunha, postura que terá em todos os seus textos de ficção. Com essa postura, reivindica uma escrita a priori neutra – e que não deixa de ser um artifício –, convocando Roland Barthes e sua “escrita branca”, formulada em *O grau zero da escrita* (1953), para designar um minimalismo estilístico característico da literatura do pós-guerra:

A escrita no grau zero é no fundo uma escrita indicativa [...]; é antes uma escrita inocente. Trata-se de ultrapassar aqui a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita. Esta fala transparente, inaugurada por *O estrangeiro*, de Camus, cria um estilo de ausência que quase é uma ausência total de estilo (BARTHES, 1953, p. 64).

Bem diferente de *O estrangeiro*, obra de ficção, *L'enfant éternel* entretém conexões com a vida real de Forest, o que torna ainda menos crível a tese de Forest segundo a qual teria escrito “sem artifício”. Porém, a referência indireta ao recurso barthesiano desvenda o projeto de Forest, que consiste em escrever em uma língua simples e clara, sem lirismo inútil. Para tanto, seu narrador se posicionará sempre atrás do objeto, o que exploraremos na quarta parte deste trabalho, ao abordar o *eu* forestiano. Além disso, da mesma maneira que a escrita neutra barthesiana recorre à metáfora do branco, Forest menciona a luz e sua brancura em muitos momentos de seus romances, uma luz que leva à cegueira: “Estranhamente, eu muito cedo soube que, se ela se escrevesse, a história começaria pela cegueira branca dessas imagens.” (FOREST, 1997, p. 32)<sup>12</sup> Enfim, a atribuição da autoria de *L'enfant éternel* à filha de Forest se explicaria pela maneira como o livro foi escrito, conforme se lê na primeira página: “Toda noite, ritualmente coloco o volume vermelho na mesa de madeira que me serve de escrivaninha. Somo os dias: adiciono, tiro, anoto, leio.”

---

*C'est autre chose. Je suis mal placé pour le dire mais je crois bien qu'il a suscité une certaine stupéfaction à sa sortie. C'est ce qu'on me dit encore aujourd'hui. L'enfant éternel a été moins lu qu'on se l'imagina d'habitude quand on en juge d'après la renommée un peu particulière que le roman a aussitôt acquise. La mort d'un enfant : le sujet est très dissuasif. [...] Je n'ai aucun mérite. Tout le mérite revient, c'est ce que j'aime à penser à la petite fille qui en est l'héroïne. Je lui ai seulement prêté ma main. Le roman s'est écrit sans moi. Pour moi et pour cette raison, ce livre compte bien davantage que tous les autres. En un sens sans doute n'ai-je écrit les suivants qu'afin de faire en sorte qu'on lise encore celui-ci et que ne s'achève pas tout à fait l'histoire qu'il raconte.”* (FOREST, 2011, p. 78)

<sup>12</sup> “Étrangement, j'ai su très vite que si elle s'écrivait, l'histoire commencerait par l'éblouissement blanc de ces images.” (FOREST, 1997, p. 32)

(FOREST, 1997, p. 13)<sup>13</sup> Esse método quase clínico, com o qual Forest justifica sua suposta objetividade, é mencionado várias vezes ao longo do romance: “A memória começa seu trabalho de idas e vindas na trama. Faço a conta dos dias. Adiciono, tiro. Não conto. Ponho as imagens na frente na mesa de madeira.” (FOREST, 1997, p. 32-33)<sup>14</sup> A escrita branca, embora seja artifício manifesto, possibilita a Forest um distanciamento tanto em relação à violência e ao absurdo da tragédia quanto em relação a seu projeto literário, que se construiria aos poucos e segue indefinido:

Eu já disse: não estou escrevendo um romance. Mentalmente viro as cartas de um tarô imaginário, profetizando agora o que virá depois. Ponho essas cartas na mesa do tempo. Com a ajuda de suas figuras, improviso uma história. Murmuro na orelha de uma garota perdida. Minha história é a ilusão que dou para ela (FOREST, 1997, p. 152)<sup>15</sup>.

E esse distanciamento é triplo: pela maneira de escrever, Forest pretende ficar longe da tragédia, da definição de um projeto literário, mas também da definição de sua própria identidade enquanto autor, negando-se, aliás, a qualquer posteridade:

Nossa existência já é pura hipótese. Toda sobrevivência é um sonho. Eu desenho na madeira. Talvez alguém passe seus dedos no signo que deixo. Mas não saberá nada de mim. Não serei mais. Terei sido. Todos os livros se escrevem no futuro do pretérito e dizem: terei sido (FOREST, 1997, p. 133)<sup>16</sup>.

A desvalorização do autor enquanto escritor, mas também enquanto pessoa, artimanha que serve de garantia de humildade, ajuda a criar um vínculo com o leitor, baseado em uma neutralidade de fachada, muito comum nas escritas de si. Lembremos que Montaigne declarou, no prólogo de seus *Ensaio*s, ambicionar mostrar-se “em [seu] modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício” (MONTAIGNE, 2010 [1580]). Com seu primeiro livro, Forest, apesar de não ser

<sup>13</sup> “Chaque soir, je pose rituellement le volume rouge sur la table de bois qui me sert de bureau. Je fais la somme des jours : j’ajoute, je retranche, je note, je lis.” (FOREST, 1997, p. 13)

<sup>14</sup> “La mémoire commence sa besogne de navette sur la trame. Je fais le compte des jours. J’ajoute, je retranche. Je ne raconte pas. Je dispose des images à plat sur la table de bois.” (FOREST, 1997, p. 32-33)

<sup>15</sup> “Je l’ai dit : je n’écris pas un roman. Je retourne mentalement les cartes d’un tarot imaginaire, prophétisant maintenant ce qui viendra après. Je pose ces cartes à plat sur la table du temps. A l’aide de leurs figures, j’improviserai un récit. Je le murmure à l’oreille d’une petite fille perdue. Mon histoire est le leurre que je lui tends.” (FOREST, 1997, p. 152)

<sup>16</sup> “Notre existence est déjà une pure hypothèse. Toute survie est un rêve. Je trace dans le bois. Quelqu’un peut-être passera ses doigts sur le signe que je laisse. Mais il ne saura rien de moi. Je ne serai plus. J’aurai été. Tous les livres s’écrivent au futur antérieur et disent : j’aurai été.” (FOREST, 1997, p. 133)

diretamente o objeto de seu romance, assume uma postura semelhante, em prol de uma verdade ainda indefinida: “Podemos julgar a verdade desagradável, vulgar, grotesca. Podemos pintá-la, transpô-la, xingá-la, esquecê-la. Mesmo assim, não deixa de ser a verdade.” (FOREST, 1997, p. 137)<sup>17</sup>. O trecho remete a um outro do famoso prólogo de Montaigne:

Se fosse para buscar os favores do mundo, teria me enfeitado de belezas emprestadas. [...] Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu (MONTAIGNE, 2010 [1580], s/p).

Do mesmo modo, Rousseau, em suas *Confissões*, almejou o ideal de uma postura baseada na busca da pura verdade: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu.” (ROUSSEAU, 1782, s/p). Sabemos que nem Montaigne nem Rousseau cumpriram de fato suas promessas, e seus textos, sejam eles ensaios, confissões ou devaneios, não podem pretender à objetividade. Ora, se Forest também não satisfaz suas intenções de objetividade, ele não se interessa a priori por si próprio, uma vez que Pauline é a protagonista. Em *L'enfant éternel*, Forest lembra em vários momentos diferentes que, se sua filha não tivesse morrido, ele nunca teria começado a escrever: “Eu nunca teria escrito. Eu não sonhava em fazê-lo. Leitor? Sim. Autor? Não.” (FOREST, 1997, p. 133)<sup>18</sup>. O que une Montaigne, Rousseau e Forest, entretanto, é o ideal de um pacto de verdade. Aliás, ao tentar delimitar seu projeto literário, Forest define a verdade como essencial para contar sua tragédia pessoal:

Eu jamais imaginara, portanto, escrever. Eu não tinha motivos para fazê-lo, uma vez que, eu já lhe disse, eu não sabia. Pois, de qualquer maneira essencial, um livro deveria existir apenas se se fizer apesar de seu autor, a despeito dele, contra ele, obrigando-o a tocar o ponto da vida em que seu ser, irremediavelmente, se desfaz. Nada vale senão esta verdade (FOREST, 1997, p. 135)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> “On peut juger la vérité déplaisante, vulgaire, grotesque. On peut la farder, la transposer, l'insulter, l'oublier. Elle n'en reste pas moins la vérité.” (FOREST, 1997, p. 137)

<sup>18</sup> “Je n'aurais jamais écrit. Je ne rêvais pas de le faire. Lecteur ? Oui. Auteur ? Non.” (FOREST, 1997, p. 133)

<sup>19</sup> “Je ne pensais donc jamais écrire. Je n'avais pas de raison de le faire puisque, je vous l'ai dit, je ne savais pas. Car, de quelque façon essentielle, un livre ne devrait exister que s'il se fait malgré son auteur, en dépit de lui, contre lui, l'obligeant à toucher le point même de la vie où son être, irrémédiablement, se défait. Rien ne vaut sinon cette vérité-là.” (FOREST, 1997, p. 135)



Apesar da falsa objetividade, a busca da verdade fundamenta o primeiro livro e todos os seguintes. No meio de *L'enfant éternel*, Forest explica que “o romance não é a verdade. Mas não é nada sem ela. Escreve-se a partir dela e não contra ela.” (FOREST, 1997, p. 138)<sup>20</sup>. A verdade constitui a matéria-prima invisível ao redor da qual Forest dá voltas para atingi-la com a escrita.

Portanto, a suposta escrita branca da postura de testemunha e a busca pela verdade estabelecem já no primeiro romance os fundamentos da obra forestiana, justificando o caráter singular de *L'enfant éternel* em relação ao resto dos romances. Em *Nouvelles formes du récit*, Daireaux e Pacaud assumem a mesma perspectiva, ressaltando o caráter essencial do primeiro livro:

O material autobiográfico alimenta amplamente sua obra. O luto o assombra, uma vez que *L'enfant éternel* conta a morte de sua filha, Pauline, cujo relato é retomado quatro anos mais tarde em *Toute la nuit*, que trata da dolorosa experiência da “vida de depois”. Em *Tous les enfants sauf un*, é sob a forma de um ensaio que ele aborda a perda de uma criança. E mesmo quando o luto não é o tema do livro, como em *Le nouvel amour*, consta na frase liminar: “Quando minha filha morreu, tive o sentimento estúpido de me tornar, subitamente, invulnerável” (DAIREUX; PACAUD, 2013, p. 116)<sup>21</sup>.

### 2.1.2 Variações *ad libitum*

O primeiro romance de Philippe Forest alicerça então todos os outros romances em “uma única série – dentro da qual, no entanto, destacam-se sequências sucessivas, mantendo vínculos entre si” (FOREST, 2018, p. 295)<sup>22</sup>. *Toute la nuit*, que foi publicado dois anos depois de *L'enfant éternel*, apresenta um narrador que confessa escrever variações a partir da morte de sua filha, Pauline. De fato, Forest já contou a história da filha no livro anterior e, para retomar os acontecimentos, adota uma perspectiva nova, mais onírica, conforme explica no primeiro capítulo:

<sup>20</sup> “Le roman n'est pas la vérité. Mais il n'est pas sans elle. Il s'écrit d'elle et non contre elle.” (FOREST, 1997, p. 138)

<sup>21</sup> “Le matériau autobiographique nourrit amplement son œuvre. Le deuil l'habite puisque *L'enfant éternel* raconte la mort de sa fille Pauline dont le récit est repris quatre ans plus tard dans *Toute la nuit*, qui évoque la douloureuse expérience de ‘la vie d'après’. Dans *Tous les enfants sauf un*, c'est cette fois-ci sous la forme d'un essai qu'il évoque la perte d'un enfant. Et même lorsque le deuil n'est pas le sujet du livre comme dans *Le nouvel amour*, il le préside dans la phrase liminaire : ‘Quand ma fille est morte, j'ai eu le sentiment stupide d'être soudainement devenu invulnérable.’” (DAIREUX; PACAUD, 2013, p. 116).

<sup>22</sup> “une seule et même série – à l'intérieur de laquelle se distinguent cependant des séquences qui se succèdent tout en entretenant des liens les unes avec les autres.” (FOREST, 2018, p. 295)

Então, contra minha vontade, saí do escuro. Parei de dormir. Acordava várias vezes toda noite. Estava preso no brilho destes sonhos microscópicos que, todos, não me devolviam Pauline, mas que, todos, me falavam de sua ausência. Decidi pensar que era o sinal que ela me mandava, e escrevi o romance que assim começa (FOREST, 1999a, p. 17-18)<sup>23</sup>.

A obra forestiana se apresenta, portanto, como uma série assumida de variações baseadas na “matéria” do primeiro volume. Se observarmos bem, encontram-se já em *L'enfant éternel* as premissas de todos os outros romances, como sementes que Forest recolheu mais tarde – seja por expressões que se tornaram títulos (*Tous les enfants sauf un*) ou por abordagens e perspectivas que se tornaram enredos (*Sarinagara*, *Crue*, *Je reste roi de mes chagrins*).

Em *Toute la nuit*, Forest explica o título já no primeiro capítulo:

Quando vem o tempo de dizer adeus, permanecem as palavras-talismãs. A um ou ao outro, Pauline sussurra: “Penso em você **a noite toda!**” Depois, um ou outro lhe responde: “Eu também, meu amor, penso em você a noite toda...” [...] E se ela diz: “Penso em você **a noite toda**”, escuto: Confie, confie: nenhuma noite, jamais, eliminará o pensamento de que você vive comigo (FOREST, 1999a, p. 25, grifos nossos)<sup>24</sup>.

Apesar de a referência à expressão “*toute la nuit*” não aparecer em *L'enfant éternel*, a dicotomia luz-escuridão está onipresente nesse primeiro romance de Forest, a exemplo do nome dos dois primeiros capítulos, respectivamente intitulados “*La première neige*” [A primeira neve] e “*Histoires dans le noir*” [Histórias na escuridão]. De qualquer forma, *Toute la nuit* retoma a tragédia da morte de Pauline do início, abrindo-se ao que aconteceu depois de seu falecimento, mas se volta principalmente para o processo de escrita do primeiro romance, à maneira de um *making-of*.

O terceiro romance de Forest, *Sarinagara*, publicado em 2004, relata a viagem do autor ao Japão. Em 2001, Forest publicou um ensaio sobre Kenzaburo Oe<sup>25</sup>, escritor japonês que em 1994 ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. Oe teve um filho

<sup>23</sup> “Alors, malgré moi, je suis sorti du noir. J’ai cessé de dormir. Je me réveillais plusieurs fois chaque nuit. J’étais pris dans le scintillement de ces songes microscopiques qui, tous, ne me rendaient pas Pauline mais qui, tous, me parlaient de son absence. J’ai décidé de penser que tel était le signal qu’elle m’adressait, et j’ai écrit le roman qui commence ainsi.” (FOREST, 1999a, p. 17-18)

<sup>24</sup> “Quand vient le temps de se dire au revoir restent les mots-talismans. À l’un ou à l’autre, Pauline murmure : ‘Je pense à toi **toute la nuit !**’ Puis, l’un ou l’autre lui répond : ‘Moi aussi ma chérie, je pense à toi toute la nuit...’ [...] Et si elle dit : ‘Je pense à toi **toute la nuit**’, j’entends : Aie confiance, aie confiance : aucune nuit, jamais, n’aura raison de la pensée où tu vis avec moi.” (FOREST, 1999a, p. 25, grifos nossos)

<sup>25</sup> FOREST, Ph. Oé Kenzaburô. Nantes: Pleins Feux. 2001b.

autista, Hikari Oe, fato que o autor encena em *Uma questão pessoal*<sup>26</sup>. Vemos, assim, que o interesse de Forest pela cultura nipônica não surge com a publicação de *Sarinagara*, pois a temática já está presente em *L'enfant éternel*:

Mas eu me perco, vago, divago. Eu não lhes falei dos quatro romances que estão na minha mesa. Intitulam-se, então, *Les folies françaises*, *Le secret*, *Lettre aux années de nostalgie*, *Une existence tranquille*. Um romancista francês passa um verão em Paris com sua filha, beija-a longamente no pescoço, mordia sua nuca, lhe fala de Molière e de Versalhes. Em uma ilha do Atlântico, tem longas conversas com seu garoto, eles vão juntos de bicicleta ver os pássaros voarem. Em uma ilha do Pacífico, que ele estranhamente compara àquela do Purgatório, um romancista japonês faz o balanço de sua vida passada ao lado de seu filho. Em Tóquio, sua filha faz o diário de sua ausência, texto que guardará a memória perdida de seu nome (FOREST, 1997, p. 149)<sup>27</sup>.

Dos quatro livros citados, *Les folies françaises* e *Le secret* foram escritos por Philippe Sollers, escritor e crítico literário ao qual Forest dedicou seu trabalho de tese de doutorado, além de seu primeiro ensaio teórico, publicado em 1992 pela editora Le Seuil. Os dois outros livros são romances de Kenzaburo Oe: *Une existence tranquille*<sup>28</sup> relata as aventuras de três irmãos no Japão, cujos pais foram viajar para a Califórnia. Um dos irmãos, Eyore, é deficiente mental, como o próprio filho de Kenzaburo; *Lettre aux années de nostalgie*<sup>29</sup> conta a relação do narrador com um homem que foi a origem de sua arte e que está preso por um crime que talvez nem tenha cometido. Mas existem mais referências discretas à literatura japonesa em *L'enfant éternel*, como a sexta parte do romance, que se intitula “*Manga*”. Ela aborda os desenhos animados japoneses que passam na televisão francesa e que Pauline assistia em casa e no hospital: “Sailor Moon e Candy, Yakitori para os pequenos, Sashimi para os

<sup>26</sup> OE, K. **Uma questão pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>27</sup> “Mais je m'égare, je vagabonde, je divague. Je ne vous ai pas parlé des quatre romans posés sur mon bureau. Ils s'intitulent donc *Les folies françaises*, *Le secret*, *Lettre aux années de nostalgie*, *Une existence tranquille*. Un romancier français passe avec sa fille un été à Paris, il l'embrasse longuement dans le cou, lui mordille la nuque, lui parle de Molière et de Versailles. Sur une île de l'Atlantique, il a de longues conversations avec son petit garçon, ils vont ensemble voir en vélo s'envoler les oiseaux. Sur une île du Pacifique qu'étrangement il compare à celle du Purgatoire, un romancier japonais fait le point sur sa vie passée aux côtés de son fils. À Tokyo, sa fille tient le journal de son absence, texte où sera gardée la mémoire perdue de son nom.” (FOREST, 1997, p. 149)

<sup>28</sup> *Une existence tranquille* (1990 para a versão em língua japonesa, 1995 em língua francesa, pela editora Gallimard) foi publicado em língua portuguesa pela Editora Difel, com o título de *Dias tranquilos* (1995).

<sup>29</sup> *Lettres aux années de nostalgie*, de 1987 para a versão em língua japonesa, 1993 para a língua francesa (Gallimard). Segue inédito em língua portuguesa.

grandes, Oe para Papai, Soseki para Mamãe!” (FOREST, 1997, p. 244)<sup>30</sup>, fazendo do Japão um tema recorrente.

*Tous les enfants sauf un*, quarto livro de Forest após a tragédia primordial, foi publicado em 2007. O romance também assume retomar a matéria de *L'enfant éternel*, ainda mais que *Sarinagara*, já que, pela terceira vez, Forest trata diretamente dos acontecimentos acerca da morte de Pauline. Além do objeto, retoma o mito de Peter Pan, evocado no terceiro parágrafo da primeira página de *L'enfant éternel*, dando título ao romance:

“Todas as crianças crescem, exceto uma”, escreve James Barrie. Assim começam as aventuras de Peter Pan. Leitor, logo imagino algum bairro elegante de Londres, grandes mansões irreais de tanta perfeição, gramas luminosas e bem cuidadas. Wendy tem dois anos. Corre até os braços de sua mãe e lhe oferece uma flor que acabou de colher (FOREST, 1997, p. 13)<sup>31</sup>.

O quinto romance, intitulado *Le nouvel amour*, também se inspira no primeiro romance, mas de maneira inesperada, uma vez que Forest trata de seu casal em declínio, o que ele não podia prever. O livro narra as aventuras de um homem que, logo após a morte de sua filha, conhece outra mulher, que não é sua esposa. Alice, a mulher do narrador, desaparece aos poucos da obra, desfazendo o “nós” de *L'enfant éternel* – ao qual dedicaremos um capítulo neste trabalho<sup>32</sup> –, composto pelo narrador, sua esposa e sua filha.

Lançado em 2010, *Le siècle des nuages*, sexto romance de Forest, conta a vida de seu pai, piloto de avião. Em *L'enfant éternel*, Forest faz uma menção discreta ao seu pai:

Criança, eu certamente pensava: meu pai está no céu. Fique tranquilo: bem vivo, comandante de bordo na Air France, nos destinos de longa distância, Boeing 747. Pequeno, eu certamente me perguntava: em qual parte do planeta hoje? (FOREST, 1997, p. 105)<sup>33</sup>.

30 “*Sailor Moon et Candy, Yakitori pour les petits, Sashimi pour les grands, Oé pour Papa, Soséki pour Maman !*” (FOREST, 1997, p. 244).

31 “*‘Tous les enfants, sauf un, grandissent’, écrit James Barrie. Ainsi commencent les aventures de Peter Pan. Lecteur, j’imagine aussitôt quelque élégant quartier de Londres, de vastes demeures irréelles à force de perfection, des pelouses lumineuses et soignées. Wendy a deux ans. Elle court jusque dans les bras de sa mère et lui offre une fleur tout juste cueillie.*” (FOREST, 1997, p. 13)

32 Ver parte 4.1.1 do presente trabalho.

33 “*Enfant, je devais certainement penser : mon père est au ciel. Rassurez-vous : bien vivant, commandant de bord à Air France, long-courriers, Boeing 747. Tout petit, je me disais certainement : dans quelle partie du globe aujourd’hui ?*” (FOREST, 1997, p. 105)

Sem pretender ser apontada como uma premissa, a referência mostra que todos os elementos dos romances seguintes figuram já em *L'enfant éternel*. Em *Le siècle des nuages*, Forest opta pela biografia para apresentar, com detalhes, a figura de seu pai, desde o nascimento até a morte. Já em *Le chat de Schrödinger*, sétimo romance, não é mais questão de biografia, nem de enredo, pois Forest muda completamente de estilo e se atém a uma tentativa inédita: percorrer acerca da experiência da física quântica do “gato de Schrödinger”. Em *L'enfant éternel*, não há menção ao famoso físico austríaco em que Forest baseou seu sétimo romance. E, se constam cinco evocações a gatos no romance inteiro, cada qual como figuras de contos ou de histórias infantis que o narrador conta para sua filha ou como animais queridos que fazem companhia a ela (“Pauline encontrou de novo seus amigos gatos, aqueles que geralmente vivem no grande jardim de verão.”, FOREST, 1997 p. 350)<sup>34</sup>, não podemos afirmar que Forest tirou seu romance dessa matéria. No entanto, é na ideia metafísica de superposição das realidades e da vertigem diante do vazio<sup>35</sup> que Pauline deixou, com sua morte, que o romance se inscreve na continuação de *L'enfant éternel*.

*Crue*, oitavo livro de Forest, publicado em 2016, apresenta um narrador anônimo que anda por uma cidade que sofre uma enchente. Primeiro, há como interpretar o título de várias maneiras, entendendo-se por exemplo a palavra “*crue*” como anagrama de “*cure*” (“cura”), em referência discreta a Pauline. Mas a metáfora da cidade destruída por uma enchente para ilustrar o adoecimento do corpo também aparece em *L'enfant éternel* quando Forest fala do braço de Pauline, que desinchou após os primeiros tratamentos, como uma “regressão” (“*décrue*”):

A **regressão** começou de fato. Duas semanas exatamente depois que as novas drogas foram injetadas, a pele pareceu perder um pouco de brilho adoentado. As longas veias que sobressaíam abaixo da derme se apagaram levemente. A rede azul ficou mais pálida. O braço começou a desinchar tão rápido quanto tinha inchado. Cada dia, a medida da circunferência diminuía de alguns milímetros (FOREST, 1997, p. 107, grifo nosso)<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> “Pauline a retrouvé ses amis les chats, ceux qui vivent ordinairement dans le grand jardin d'été.” (FOREST, 1997, p. 350)

<sup>35</sup> Exploraremos essas noções na quarta parte do presente trabalho (ver 4.2).

<sup>36</sup> “La **décrue** a bel et bien commencé. Deux semaines très précisément après que les nouvelles drogues ont été administrées, la peau a semblé perdre un peu de son éclat maladif. Les longues veines qui saillaient sous le derme se sont légèrement effacées. Le réseau bleu s'est fait plus pâle. Puis le bras s'est mis à dégonfler aussi vite qu'il avait gonflé. Chaque jour, sa circonférence mesurée diminuait de quelques millimètres.” (FOREST, 1997, p. 107, grifo nosso)

Na mesma linha, o nono romance também apresenta um narrador anônimo, mas desta vez para tratar do “esquecimento”, uma das possíveis traduções do título, *L’oubli* (2018), tema que aparece já no *incipit* de *L’enfant éternel*: “Eu não sabia. Ou então: eu não lembro. Minha vida era este esquecimento, e estas coisas, eu não as via.” (FOREST, 1997, p. 13)<sup>37</sup> O esquecimento, o vazio, aparece em um outro momento como um horizonte, lembrando o enredo de *L’oubli*, em que o narrador busca uma palavra que, certa manhã, esqueceu:

Hoje ainda, acordo a cada hora, pulo no meu sonho, escuto seu choro, há quanto tempo está gemendo?, mas a noite é compacta, sua voz se faz silêncio, estou na escuridão, me viro na minha cama, eu queria voltar para o esquecimento (FOREST, 1997, p. 75)<sup>38</sup>.

É também em *L’oubli* que Forest afirma de maneira mais clara sua obsessão em fazer e refazer eternamente o mesmo livro:

O romance recomeça. Ele não para, ele nunca para de recomeçar. Ele não o deixa em paz em nenhum lugar. De qualquer modo: nunca por muito tempo. Recomeça. Não importa o que dissermos, não importa o que fizermos. Recomeça (FOREST, 2018, p. 12)<sup>39</sup>.

Por fim, em seu décimo romance, *Je reste roi de mes chagrins* (2019) [Ainda sou o rei das minhas penas], Forest convoca Shakespeare para reunir o pintor Sutherland e Churchill. Dividido em quatro atos e três *intermezzi*, todos se abrindo com a citação de uma peça do escritor inglês, o romance se serve do teatro e da pintura para abordar os temas recorrentes da obra forestiana (a morte, o tempo, a arte). Em *L’enfant éternel*, o capítulo 7 da parte III é inteiramente dedicado a um comentário sobre a questão parental nas grandes obras da literatura, e Forest não esquece de mencionar que Shakespeare perdeu o filho de onze anos, Hamnet:

<sup>37</sup> “Je ne savais pas. Ou alors : je ne m’en souviens pas. Ma vie était cet oubli, et ces choses, je ne les voyais pas.” (FOREST, 1997, p. 13)

<sup>38</sup> “Aujourd’hui encore, je me réveille toutes les heures, je sursaute dans mon rêve, j’entends ses pleurs, depuis combien de temps gémit-elle?, mais la nuit est compacte, sa voix se tait, je suis dans le noir, je me retourne dans mon lit, je voudrais m’en revenir vers l’oubli.” (FOREST, 1997, p. 75)

<sup>39</sup> “Le roman recommence. Il n’en finit pas, n’en a jamais fini de recommencer. Il ne vous laisse nulle part en paix. En tout cas : jamais pour très longtemps. Cela recommence. Quoi qu’on en dise, quoi qu’on en fasse. Cela recommence.” (FOREST, 2018, p. 12)

“*Hamlet* é a peça do duplo luto. Shakespeare viu seu pai, John, e seu filho, Hamnet, morrerem. Ele está sozinho.” (FOREST, 1997, p. 145)<sup>40</sup>.

Portanto, todos os romances de Forest aparecem como uma variação do primeiro, tirando dele um pedaço de matéria para explorá-lo. De qualquer forma, todos são de certa maneira atravessados pela tragédia descrita em *L'enfant éternel*. Alguns a retomam de forma direta (*Toute la nuit, Tous les enfants sauf un*), outros de forma indireta, principalmente os últimos (*Crue, L'oubli, Je reste roi de mes chagrins*). Mas, em todos, Pauline aparece. Fato nuclear, a morte de Pauline constitui o nó da obra toda, como Forest escreve em *Tous les enfants sauf un*:

Eu tinha entrado em um romance que não tinha fim. Mesmo os ensaios que eu publicara constituíam também os capítulos dele. Da maneira aparentemente mais impessoal, abordavam a literatura, a arte ou a filosofia. Mas na verdade, contavam de novo minha história. Eu tive a impressão de chegar ao fundo de tudo. [...] Neste estado de espírito, escrevi *Sarinagara*, que foi publicado no outono de 2004. E depois houve um outro romance [...]. E agora este ensaio. Cada novo livro, eu o escrevia para que fosse o último. [...] Ainda escrevo para poder parar. Mas não consigo (FOREST, 2007a, p. 152)<sup>41</sup>.

### 2.1.3 O fato-precipício forestiano

Em *Nadja*, André Breton relata o encontro precipitado e imprevisto com uma moça romena pela qual se apaixona. Esse evento foi, aos olhos do autor, tão importante que ele quis “relatar [...] os fatos mais marcantes de [su]a vida” (BRETON, 2007 [1964], p. 19)<sup>42</sup>. Foi nesse romance, abertamente autobiográfico, que Breton teorizou o que chama de “fatos-precipícios” (“*faits-précipices*”) e “fatos-eskorregões” (“*faits-glissades*”). Diante dos fatos de sua vida, ele tentou colocá-los em ordem:

Seria preciso hierarquizar esses fatos, do mais simples ao mais complexo, a partir do movimento especial, indefinível, que a visão de objetos muito raros nos provoca, ou nossa chegada em tal ou qual lugar, acompanhados de sensação muito nítida de que para nós alguma coisa de grave, de essencial,

<sup>40</sup> “*Hamlet est la pièce d'un double deuil. Shakespeare a vu mourir son père, John, et son fils, Hamnet. Il est seul.*” (FOREST, 1997, p. 145)

<sup>41</sup> “*J'étais entré dans un roman qui n'avait pas de fin. Même les essais que j'ai publiés en constituaient aussi des chapitres. De la façon en apparence la plus impersonnelle, ils traitaient de littérature, d'art ou de philosophie. Mais en vérité, ils racontaient encore mon histoire. J'ai eu l'impression d'être arrivé au bout de tout. [...] Dans ces dispositions, j'ai écrit Sarinagara, qui a paru à l'automne 2004. Et il y a eu ensuite un autre roman [...] Et cet essai maintenant. Chaque livre nouveau, je l'écrivais pour qu'il fût le dernier. [...] J'écris toujours afin de pouvoir cesser de le faire. Mais je n'y parviens pas.*” (FOREST, 2007a, p. 152)

<sup>42</sup> “*relater [...] les faits les plus marquants de [s]a vie*” (BRETON, 2007 [1964], p. 19).

depende disso, até a ausência completa de paz, provocada por certos encadeamentos, certos concursos de circunstâncias que ultrapassam em muito o nosso entendimento, e que só admitem nosso retorno a uma atividade racional quando, na maioria dos casos, apelamos para o instinto de conservação. Seria possível estabelecer uma infinidade de intermediários entre esses **fatos-escorregões** e esses **fatos-precipícios**. Entre esses fatos, dos quais não chego a ser, para mim mesmo, mais do que a testemunha assombrada, e outros, dos quais me orgulho de discernir as circunstâncias e, de certo modo, presumir as consequências, há talvez a mesma distância que vai de uma dessas afirmações, ou de um desses conjuntos de afirmações que constituem a frase ou o texto “automático”, à afirmação ou ao conjunto de afirmações que, para o mesmo observador, constituem a frase ou o texto cujos termos foram todos maduramente refletidos e pesados por ele (BRETON, 2007 [1964], p. 27-28, grifo nosso).

Segundo Breton, os fatos-precipícios seriam aqueles que marcam uma vida a ponto de o indivíduo não conseguir “retorn[ar] a uma atividade racional”. São fatos que fazem qualquer existência cair em um buraco e a vítima perder a razão, conforme explicita Compagnon em relação a Breton, em 2009, em seu seminário sobre “escrever a vida”:

Esta vida que *Nadja* escreve ou relata, ou conta, esta vida, é o evento verdadeiramente forte, o evento que corta a vida, é a surpresa, o acaso, o precipício no sentido de Breton (fato-precipício), é a ruína, é ainda, como dizia Breton, “a vida a perder o fôlego”, é a revolução, o evento que chacoalha a vida. Enquanto para Barthes, a vida, quando diz que é o que escapa ao relato, é o incidente, é a emoção, é a sensação, é o corpo (COMPAGNON, 2009, s/p)<sup>43</sup>.

Voltando a Forest, o adoecimento de Pauline até seu falecimento constitui sem dúvida o fato-precipício de sua obra, da mesma forma que o encontro de Breton com *Nadja* precipitou o escritor no “buraco da paixão”. Aliás, nossa referência a Breton não é fortuita. Já em *L'enfant éternel*, Forest faz menção ao surrealista:

Penso em Breton e tento, sem ter o documento à vista, lembrar da foto maravilhosa que o mostra com sua filha nos braços. Ele está com toda a beleza de sua idade madura, os traços de seu rosto se desfizeram da massa um pouco pesada de seus vinte anos. Veste uma jaqueta de aviator. A criança é charmosa, tem uns sete ou oito anos, cabelos compridos. Ela sorri

<sup>43</sup> “*Cette vie que Nadja écrit ou récite, ou raconte, cette vie, c’est l’événement véritablement fort, l’événement qui tranche la vie, c’est la surprise, le hasard, le précipice au sens de Breton (fait-précipice), c’est la ruine, c’est encore comme disait Breton “la vie à perdre haleine”, c’est la révolution, l’événement qui bouleverse la vie. Tandis que pour Barthes, la vie quand il dit que c’est ce qui échappe au récit, c’est l’incident, c’est l’émotion, c’est la sensation, c’est le corps.*” (COMPAGNON, 2009, s/p, Podcast)



e veste um vestido branco. Será que foi para ela que Breton escreveu o último capítulo do *Amor louco*? (FOREST, 1997, p. 143)<sup>44</sup>.

Em vários momentos de sua obra Forest compara a morte da filha a um terremoto que o fez cair dentro de um buraco. No final de *Sarinagara*, ele até conta que o câncer de sua filha foi diagnosticado no mesmo dia em que aconteceu o grande terremoto de Kobe, em 1995:

Que o anúncio da doença de nossa filha e as notícias do terremoto de Kobe tenham ocorrido simultaneamente é mera coincidência. E a reunião desses dois eventos – diferentes em sua escala e natureza, ocorrendo em dois lugares extraordinariamente distantes do planeta – tem algo absurdo do qual eu estou ciente (FOREST, 2004, p. 342)<sup>45</sup>.

#### 2.1.4 Narrar o fato-precipício

Em *Philippe Forest. Une vie à écrire* [Philippe Forest. Uma vida a escrever], coletânea de artigos do colóquio internacional epônimo organizado em 2016, que contou com a presença do autor, consta uma cronologia detalhada de mais de vinte páginas sobre a sua vida, na qual se lê:

24 de dezembro de 1991: nascimento em Paris de sua filha, Pauline. [...] Janeiro de 1995: no hospital Necker, e depois no Instituto Curie – em que será atendida –, diagnostica-se o osteossarcoma do qual sua filha sofre (ver *L'enfant éternel*). Philippe Forest consegue uma licença extraordinária para poder ficar na França durante os tratamentos anunciados. [...] Abril de 1996: falecimento de Pauline (FOGLIA et al., 2018, p. 312-313)<sup>46</sup>.

Isso é o fato, real e bruto, objetivado, a partir do qual Forest erigiu, então, sua obra literária. Em apenas dezesseis meses, do diagnóstico de sua doença ao seu

<sup>44</sup> “Je pense à Breton et j’essaye, sans avoir le document sous les yeux, de me représenter la superbe photo qui le montre, sa fille dans ses bras. Il est dans toute la beauté de son âge mur, les traits de son visage se sont défaits de la pâte un peu lourde de ses vingt ans. Il porte un blouson d’aviateur. L’enfant est charmante, elle a sept ou huit ans, les cheveux longs. Elle sourit et porte une robe blanche. Est-ce pour elle que Breton écrit le dernier chapitre de *L’amour fou* ?” (FOREST, 1997, p. 143)

<sup>45</sup> “Que l’annonce de la maladie de notre fille et la nouvelle du tremblement de terre de Kobe aient eu lieu simultanément est un simple hasard. Et le rapprochement de ces deux événements – différents par leur échelle et leur nature, intervenant en deux endroits extraordinairement distants de la planète – a quelque chose d’absurde dont j’ai bien conscience.” (FOREST, 2004, p. 342)

<sup>46</sup> “24 décembre 1991: naissance à Paris de sa fille, Pauline. [...] / Janvier 1995 : à l’hôpital Necker puis à l’Institut Curie – où elle sera soignée –, on diagnostique l’ostéosarcome dont souffre sa fille (voir *L’enfant éternel*). Philippe Forest obtient un congé maladie de complaisance afin de pouvoir rester en France le temps des traitements qui s’annoncent. [...] / Avril 1996 : décès de Pauline.” (FOGLIA et al., 2018, p. 312-313)

falecimento, Pauline deixou o narrador devastado. Como Forest faz da tragédia uma narrativa? Identificamos, na obra forestiana, três aspectos do fato-precipício que precisamos analisar: sua marginalidade, sua poética e sua temporalidade.

No artigo intitulado “*D’une marge à l’autre: écrire au seuil de l’impossible*” [De uma margem à outra: escrever no limiar do impossível], Sophie Jaussi aponta a marginalidade da obra de Forest, no sentido que a imagem da margem constitui, além da exclusão do mundo, uma poética (JAUSSI, 2018, p. 39):

Desde *L’enfant éternel*, o autor multiplica de fato as explicações recorrendo a um imaginário da margem, da periferia e das fronteiras do mundo para significar como a doença, e depois a morte e o luto pela criança, empurram aqueles que vivenciam essa situação até os confins da realidade social (JAUSSI, 2018, p. 40)<sup>47</sup>.

Jaussi identificou vários tipos de isolamentos: o isolamento da criança sofrendo sozinha com seu corpo e o isolamento dos pais, “exilados” e “invisíveis” (FOREST, 1997, p. 265). Mas a margem também aparece na expressão do “não lugar” (“*nulle part*”), que atravessa todos os romances:

Os protagonistas entram em um “não lugar”, este território indefinido que dará seu nome, mais tarde, a um dos capítulos de *Le chat de Schrödinger*, mas que, desde *L’enfant éternel*, ecoa no Neverland de *Peter Pan* (JAUSSI, 2018, p. 41)<sup>48</sup>.

O sumiço do casal logo após a morte de Pauline também se explica, segundo Jaussi, pela impossibilidade de a sociedade ocidental viver abertamente o luto. Como Forest conta em *Toute la nuit*, ele e sua mulher fugiram para uma casa isolada em um vilarejo de oitocentos habitantes na Normandia, chamado Sainte-Cécile: “Pensávamos apenas em sumir e aprendíamos quão fácil era fazê-lo. Nenhum gesto era necessário. Bastava deixar o mundo se fechar sobre si, deslizar no seu grande anonimato.” (FOREST, 1999a, p. 91)<sup>49</sup>. No entanto, além dos espaços sociais e

<sup>47</sup> “Dès *L’enfant éternel*, l’auteur multiplie en effet les explications recourant à un imaginaire de la marge, de la périphérie et des lisières du monde pour faire entendre comment la maladie, puis la mort et le deuil de l’enfant, repoussent ceux qui y sont confrontés aux confins de la réalité sociale.” (JAUSSI, 2018, p. 40)

<sup>48</sup> “Les protagonistes entrent dans un “*nulle part*”, ce lieu indéfini dont l’un des chapitres du *Chat de Schrödinger* portera plus tard le nom, mais qui, dès *L’enfant éternel*, résonne dans le Neverland de *Peter Pan*.” (JAUSSI, 2018, p. 41)

<sup>49</sup> “Nous ne pensions qu’à disparaître et nous apprenions à quel point il est facile de le faire. Aucun geste n’est nécessaire. Il suffisait de laisser le monde se refermer sur soi, de glisser dans son grand anonymat.” (FOREST, 1999a, p. 91)

geográficos, a marginalidade se expressa no sofrimento do casal. Jaussi aponta a busca do autor por um “refúgio em que se abraçar em seu pesar” (FOREST, 2007a, p. 111)<sup>50</sup>, como se Forest estivesse procurando, através de sua escrita, um lugar para viver seu luto.

Em *Sarinagara*, o “pesar” (“*chagrin*” em francês) está associado à clandestinidade: “O que Forest nomeia ‘a clandestinidade do pesar’ toma lentamente conta dos pais, sem que eles façam qualquer coisa – ou quase [...]” (JAUSSI, 2018, p. 43)<sup>51</sup>. A esse tríptico da marginalidade em relação ao fato-precipício (o exílio geográfico, o não lugar do luto, a clandestinidade do pesar) podemos acrescentar uma quarta faceta: o onirismo. Quando Forest, em *Sarinagara*, fala em “tirar férias”, ele, na verdade, aponta para um distanciamento da realidade: “No fundo, tratava-se simplesmente de um desejo de férias: deixar abrir o ventre do vazio em algum lugar no espaço, no tempo e comunicar ao mundo a sua ausência.” (FOREST, 2004, p. 214)<sup>52</sup>.

“Tirar férias da realidade” é para Forest possível, não no espaço e na geografia, mas em uma dimensão onírica. Em todos os seus romances, o narrador de Forest sempre se situa entre a realidade e o sonho, pois, para o autor, onirismo e conto se confundem. Já em *L’enfant éternel*, o mito de Peter Pan está onipresente, das citações em inglês do texto de James Barrie, que anunciam cada parte, até o discurso (“Assim, era uma vez no inverno passado”, FOREST, 1997, p. 15)<sup>53</sup> e as inúmeras histórias que o narrador lê para sua filha (*O Pequeno Polegar*, *Rapunzel*, *João e Maria*, etc.), que alimentam o imaginário de Pauline. Mas a margem do imaginário está muito mais evidente em *Toute la nuit*, em que a perspectiva onírica sobre o acontecimento trágico está claramente assumida como argumento do livro: “Eu nunca soube se Pauline, por vezes, lembrava de seus sonhos.” (FOREST, 1999a, p. 21)<sup>54</sup>.

No entanto, além das referências a contos e fábulas, que se confundem com o imaginário infantil e os sonhos, a dimensão onírica que se situa, para Forest, entre o sonho e o despertar, aparece principalmente no discurso do narrador em quase todos

<sup>50</sup> “*refuge où s’abîmer dans son chagrin*” (FOREST, 2007a, p. 111).

<sup>51</sup> “*Ce que Forest nome ‘la clandestinité du chagrin’ prend doucement les parents, sans qu’ils aient à faire quoi que ce soit – ou presque [...]*” (JAUSSI, 2018, p. 43).

<sup>52</sup> “*Au fond, il s’agissait simplement d’un désir de vacances : laisser s’ouvrir le ventre du vide quelque part dans l’espace, dans le temps et signifier au monde son congé.*” (FOREST, 2004, p. 214)

<sup>53</sup> “*Ainsi, il était une fois l’hiver dernier*” (FOREST, 1997, p. 15)

<sup>54</sup> “*Je n’ai jamais su si Pauline, parfois, se souvenait de ses rêves.*” (FOREST, 1999a, p. 21).

os romances. Em *Toute la nuit*, lê-se na primeira página: “Ninguém, lá, nos chama, de manhã, com sua doce voz ao despertar.” (FOREST, 1999a, p. 11)<sup>55</sup>. O narrador se situa naquele exato “ponto do tempo” (“Moro neste ponto do tempo”, FOREST, 1997, p. 13)<sup>56</sup> que encontra antes do despertar. Preso entre a realidade trágica de uma situação insuportável e o sonho que o alivia, o narrador prefere os sonhos ou um estado de semissono que vela a realidade trágica. Do mesmo modo, *Sarinagara* começa com as seguintes frases: “Todas as lembranças, enfim, se apagam. Aí sobram os sonhos.” (FOREST, 2004, p. 15)<sup>57</sup>. E em *Le nouvel amour*, apesar de iniciar com um discurso mais bruto (“Quando minha filha morreu”, FOREST, 2007b, p. 13)<sup>58</sup>, Forest projeta novamente essa dimensão, como se o onírico surgisse da inflexão da realidade para a lembrança: “Revejo tudo isso como uma simples visão, daquelas que às vezes temos em sonho e que ficam na memória mais vivas que uma verdadeira lembrança.” (FOREST, 2007b, p. 14)<sup>59</sup>. No livro dedicado a seu pai, piloto de avião, Forest transpõe a dimensão onírica para o “céu” e abre seu romance desta forma: “Desciam do céu, deixando crescer para baixo a forma de sua fuselagem, traçando levemente seu traço através das nuvens.” (FOREST, 2010a, p. 11)<sup>60</sup>.

A perspectiva onírica ganha força nos últimos livros de Forest. Em *Le chat de Schrödinger*, trata-se, sob certo ponto de vista, de uma poética do sumiço. A dimensão onírica aparece na evocação da noite e da escuridão: “Pegar um gato preto na escuridão da noite é, dizem, a coisa mais difícil que existe.” (FOREST, 2013, p. 13)<sup>61</sup>. Ou ainda: “Abro os olhos na escuridão da noite.” (FOREST, 2013, p. 14)<sup>62</sup>. Em *Crue*, Forest assume o aspecto fabuloso de sua escrita: “E mesmo quando terei revelado tudo o que sei, não deixarão de considerar minha história como uma fábula.” (FOREST, 2016a, p. 11)<sup>63</sup>. Em *L’oubli*, encontramos de novo o narrador ao despertar: “Certa manhã, uma palavra me faltou” (FOREST, 2018, p. 11)<sup>64</sup>, como se esse

<sup>55</sup> “Personne, là-bas, ne nous appelle au matin de sa voix douce du réveil.” (FOREST, 1999a, p. 11)

<sup>56</sup> “J’habite ce point du temps” (FOREST, 1997, p. 13).

<sup>57</sup> “Tous les souvenirs enfin s’effacent. Et puis restent les rêves.” (FOREST, 2004, p. 15)

<sup>58</sup> “Quand ma fille est morte” (FOREST, 2007, p. 13).

<sup>59</sup> “Je revois toute cela comme une simple vision, de celles que l’on a parfois en rêve et qui restent dans la mémoire plus vivantes qu’un vrai souvenir.” (FOREST, 2007, p. 14)

<sup>60</sup> “Ils descendaient depuis l’azur, laissant vers le bas grossir la forme de leur fuselage, traçant doucement leur trait au travers des nuages.” (FOREST, 2010a, p. 11).

<sup>61</sup> “Attraper un chat noir dans l’obscurité de la nuit est, dit-on, la chose la plus difficile qui soit.” (FOREST, 2013, p. 13)

<sup>62</sup> “J’ouvre les yeux dans le noir de la nuit.” (FOREST, 2013, p. 14).

<sup>63</sup> “Et même quand j’aurai révélé tout ce que je sais, on ne manquera pas de tenir mon récit pour une fable.” (FOREST, 2016a, p. 11).

<sup>64</sup> “Un matin, un mot m’a manqué.” (FOREST, 2018, p. 11)

momento, esse “ponto do tempo”, fosse o precipício em que a morte de Pauline fez Forest cair. E o narrador, atormentado por ter perdido uma palavra, afirma: “Essa palavra, eu a perdi no meu sono.” (FOREST, 2018, p. 14)<sup>65</sup>. Portanto, nota-se uma tendência forte de Forest em colocar, de maneira tanto consciente quanto inconsciente, o falecimento de sua filha às margens da realidade.

Enfim, a marginalidade do fato-precipício pode ser ilustrada pelo uso de drogas: “Nunca dormir totalmente, nunca vigiar totalmente, sempre ficar firme nesta fronteira alucinada, boiando no torpor acolhedor das drogas.” (FOREST, 1999a, p. 27)<sup>66</sup>. O álcool aparece muitas vezes nos romances de Forest enquanto elemento recorrente, principalmente através da garrafa de uísque, como em *Je reste roi de mes chagrins*: “O copo, o charuto, por que não?” (FOREST, 2019, p. 58)<sup>67</sup> ou em *Toute la nuit*, quando o narrador explica como escreveu *L’enfant éternel*: “No final da tarde, eu começava a beber, e o álcool me levava sem esforço para a noite.” (FOREST, 1999a, p. 126)<sup>68</sup> O álcool lhe permite transcender e transgredir a realidade, isto é, fugir, para um mundo sem dor:

A embriaguez era muito calma. Apagava-se sozinha. Cada novo copo dava a impressão de apagar os efeitos do anterior. Falamos: afogar-se no álcool. Eu me afogava, era verdade, mas o afogamento acontecia a céu aberto. Em cima do muro, eu achava ter passado pelo coração do tranquilo caos vermelho das nuvens. Os limites do meu corpo sumiam. Eu teria passado com gratidão em um nada semelhante àquele. À medida que eu bebia, o céu se desfazia (FOREST, 1999a, p. 136)<sup>69</sup>.

Portanto, o fato-precipício forestiano é fundamentalmente marginal. Porém, pela marginalidade, Forest consegue transformá-lo em literatura. Através da mudança de dimensão, ele projeta sua dor na carne das palavras e cria um espaço para sua filha descansar na eternidade.

<sup>65</sup> “Ce mot-là, je l’avais perdu dans mon sommeil.” (FOREST, 2018, p. 14)

<sup>66</sup> “Ne jamais totalement dormir, ne jamais totalement veiller, se dresser toujours sur cette frontière hallucinée, flottant dans la torpeur accueillante des drogues.” (FOREST, 1999a, p. 27)

<sup>67</sup> “Le verre, le cigare, pourquoi pas?” (FOREST, 2019, p. 58)

<sup>68</sup> “En fin d’après-midi, je commençais à boire, et l’alcool me portait sans effort vers le soir.” (FOREST, 1999a, p. 126)

<sup>69</sup> “L’ivresse était très calme. Elle s’effaçait d’elle-même. Chaque nouveau verre donnait l’impression d’annuler les effets du précédent. On dit : se noyer dans l’alcool. Je me noyais, c’était vrai, mais la noyade avait lieu en plein ciel. Grimpé sur le mur, je croyais être passé au cœur du tranquille chaos rouge des nuages. Les limites de mon corps disparaissaient. Je serais passé avec gratitude dans un néant semblable à celui-là. A mesure que je buvais, le ciel se défaisait.” (FOREST, 1999a, p. 136)

Encontrar, à margem, um lugar para o inominável, para o insuportável, foi uma maneira de Forest trabalhar sua poética. O fato-precipício forestiano levou à criação de uma obra que constitui, em vários aspectos, um túmulo para Pauline. Maïté Snauwaert, especialista em Forest, publicou um dos primeiros ensaios críticos sobre o autor e seus escritos<sup>70</sup>. No colóquio internacional de 2016, ela defendeu a ideia de que a obra de Forest sofre uma fragmentação logo após o primeiro opus:

[...] a fragmentação cresce, o que faz a obra decrescer à medida que se constrói, o asterisco, o branco, a parataxe narrativa substituindo pouco a pouco os capítulos e as partes, de maneira semelhante à escrita dos ensaios, atingindo talvez seu território de não ficção (SNAUWAERT, 2018, p. 18)<sup>71</sup>.

Essa fragmentação viria do fato de considerar justamente o primeiro livro como um túmulo: “Como se, contra a edificação bem-sucedida do túmulo de *L’enfant éternel*, a obra devia se desfazer aos poucos, para recusar que o túmulo seja final ou definitivo.” (SNAUWAERT, 2018, p. 18)<sup>72</sup> Snauwaert confirma, então, a construção da obra baseada no primeiro romance, do qual os outros são apenas variações. Mas *L’enfant éternel*, não pode ser visto apenas como um túmulo: ele também constitui uma carta eterna. Nas primeiras páginas, Forest escreve: “Deixe-me te dizer de novo as palavras pelas quais começavam nossas histórias.” (FOREST, 1997, p. 14)<sup>73</sup>. Essa fala, dirigida a Pauline, não aparece em nenhum dos outros romances e confere a *L’enfant éternel* seu caráter singular e primordial.

Transformar o fato-precipício em escrita requer primeiro o estabelecimento de um espaço para fixar a memória. Se o romance-túmulo é tanto um espaço quanto uma carta, ele é também uma lembrança. Aliás, a temática da memória domina todos os romances, principalmente *L’oubli*, em que se ela transformou em objeto, visto que se trata de uma história com um narrador que esqueceu uma palavra atrás da qual corre. O medo de a lembrança sumir é uma fonte criadora para Forest, embora ele também queira se desfazer dessa lembrança. Em *Le nouvel amour*, o autor fala de “*ivresse*” (“embriaguez”) para designar esse estado conflituoso entre o lembrar e o esquecer:

<sup>70</sup> SNAUWAERT, M. **Philippe Forest, la littérature à contretemps**. Nantes: Cécile Defaut, 2012.

<sup>71</sup> “[...] la fragmentation gagne, qui fait décroître l’œuvre à mesure qu’elle se construit, l’astérisque, le blanc, la parataxe narrative remplaçant petit à petit les chapitres et parties, de façon homologue à l’écriture des essais, rejoignant peut-être leur territoire de non-fiction.” (SNAUWAERT, 2018, p. 18)

<sup>72</sup> “Comme si, contre l’édification réussie du tombeau de *L’enfant éternel*, l’œuvre devait se défaire à mesure, afin de refuser que le tombeau soit final ou définitif.” (SNAUWAERT, 2018, p. 18)

<sup>73</sup> “Laisse-moi te dire à nouveau les mots par où commençaient nos histoires.” (FOREST, 1997, p. 14)

Quando minha filha morreu, tive o sentimento estúpido de me tornar subitamente invulnerável. Algo aconteceu, que eu não queria, que eu teria dado tudo para poder desfazer, mas em que, em uma só vez, toda pena do mundo se esgotava. Eu mentiria se eu calasse a embriaguez que tirei deste nada. Foi esta embriaguez que me preservou de morrer completamente (FOREST, 2007b, p. 13)<sup>74</sup>.

Forest quase “morreu”: ele sobreviveu através da evocação e da elaboração de seu fato-precipício. E o túmulo, que atribuímos em primeiro lugar a sua filha, também é um túmulo para ele ou, pelo menos, para uma parte dele, que se foi com o falecimento de Pauline. No mesmo romance de 2007, Forest escreve:

Então eu realmente vi o mundo se revirar, se dissolver dentro de um conteúdo muito sinistro que engolia tudo nele. Minha própria morte, a de todos aqueles que eu tinha amado, também o sumiço de todas as coisas um dia vividas, eu os vi muito concretamente contidos nesta cena em que tudo, subitamente, se perdia (FOREST, 2007b, p. 14)<sup>75</sup>.

A evocação desse “buraco negro” mostra o conflito de Forest em contar seu fato-precipício, pois, ao mesmo tempo criador e destruidor, o falecimento de Pauline marcou sua trajetória na forma de um redemoinho que “engoliu” tudo. É contra esse movimento que Forest parece lutar há mais de vinte anos, escrevendo sobre o mesmo buraco que ameaça engoli-lo.

Mas, além de sua marginalidade e da poética que criou, seja ela um espaço, uma fala ou uma lembrança, o fato-precipício possibilita a retenção do tempo pela escrita. Não se trata mais da pura evocação do passado, mas da tentativa de impedir o tempo passar. Aliás, ao escrever, Forest se colocou diante de um empecilho, considerando em um primeiro momento a escrita de seu primeiro livro como a morte (definitiva) de sua filha. Assustado, ele adiou a redação:

Eu falava para mim: o romance é uma condenação à morte. O que está vivo, ele destrói: ele, os outros, o mundo ao redor. Devasta tudo, o abandona na mais radical solidão. Consequentemente, também deve existir um caminho

<sup>74</sup> “Quand ma fille est morte, j’ai eu le sentiment stupide d’être soudainement devenu invulnérable. Quelque chose était arrivé, que je n’avais pas voulu, que j’aurais tout donné afin de pouvoir défaire, mais en quoi s’épuisait d’un coup tout le chagrin du monde. Je mentirais si je taisais l’ivresse que j’ai tirée de ce néant. C’est cette ivresse qui m’a préservé de mourir tout à fait.” (FOREST, 2007b, p. 13)

<sup>75</sup> “Alors j’ai vu vraiment le monde basculer en lui-même, se dissoudre à l’intérieur d’un dedans très sinistre qui avalait tout en lui. Ma propre mort, celle de tous ceux que j’avais aimés, l’évanouissement même de toutes les choses un jour vécues, je les ai vus très concrètement contenus dans cette scène où tout soudain s’abîmait.” (FOREST, 2007b, p. 14)

no outro sentido, pelo qual a morte se negará a si mesma (FOREST, 1999a, p. 123-124)<sup>76</sup>.

Escrever a morte de Pauline se assemelhava a matá-la completamente. Ao mesmo tempo, Forest se deparou com a falta de ligação entre a morte de Pauline e a escrita de sua história:

Eu não tinha escrito e, mesmo assim, ela estava morta. A perda de Pauline tirava toda a razão de ser da minha supersticiosa recusa de fazer da vida um relato. Mas eu devia agora prestar atenção em não ceder a uma outra superstição, tão vã quanto. Quando Pauline estava viva, eu pensava que relatar a vida preparava a morte (e, neste sentido, escrever era matá-la). Mas, agora que morreu, era muito fácil imaginar o absurdo contrário: escrever a traria de volta à vida (FOREST, 1999a, p. 123)<sup>77</sup>.

No segundo caso, a escrita podia trazer a filha de volta à vida. Porém, ciente do absurdo da ideia – pois a morte de Pauline é um fato irreversível –, Forest imaginou a escrita como a morte dele mesmo, com sua mulher, para atingir um tipo de eternidade com Pauline: “Escrever podia também passar por um tipo de suicídio pelo qual estaríamos todos reunidos. Em algum lugar, nossos dublês de papel continuariam a existir juntos.” (FOREST, 1999a, p. 124)<sup>78</sup>. Escrever sua história possibilitaria, nessa perspectiva, juntar de novo os três seres do núcleo primordial (o “nós” de *L’enfant éternel*) que o destino separou de maneira brutal. Todavia, apesar de escrever, Forest fica ciente de que “escrever Pauline” se tornou uma “armadilha”: “Escrever era como uma armadilha para a qual eu a [a morte] tinha atraído para mim.” (FOREST, 1999a, p. 130)<sup>79</sup>, ainda mais porque ele sabia que “o livro não consertava nada no desastre da vida” (FOREST, 1999a, p. 131)<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> “Je me disais : le roman est une mise à mort. Ce qui est vivant, il le détruit : soi-même, les autres, le monde à l’entour. Il dévaste tout, vous abandonne dans la plus radicale solitude. En conséquence doit exister également un chemin à l’envers par lequel la mort se niera elle-même.” (FOREST, 1999a, p. 123-124)

<sup>77</sup> “Je n’avais pas écrit et elle était morte pourtant. La perte de Pauline ôtait toute raison d’être à mon superstitieux refus de faire de sa vie un récit. Mais c’est à une autre superstition tout aussi vaine que je devais prendre garde désormais de ne pas céder. Lorsque Pauline était vivante, je pensais que réciter sa vie préparait sa mort (et, en ce sens, écrire, c’était la tuer). Mais maintenant qu’elle était morte, il n’était que trop facile d’imaginer l’absurdité inverse : écrire la ramènerait vers la vie.” (FOREST, 1999a, p. 123)

<sup>78</sup> “Écrire pouvait passer aussi pour une sorte de suicide par où nous serions tous les trois réunis. Quelque part, nos doubles de papier continueraient à exister ensemble.” (FOREST, 1999a, p. 124)

<sup>79</sup> “Écrire était comme un piège où je l’avais attirée à ma suite.” (FOREST, 1999a, p. 130)

<sup>80</sup> “Le livre ne réparait rien du désastre de la vie.” (FOREST, 1999a, p. 131)



No final de *Toute la nuit*, em que se encontram essas citações (FOREST, 1999a, p. 143), Forest propõe um diálogo (como no fim de todos os capítulos desse livro) entre uma mulher e um homem, respectivamente designados por “*lui*” (“ele”) e “*elle*” (“ela”), que entendemos como Forest e sua esposa. Em um deles, a mulher diz ter a impressão estranha de, após a leitura do primeiro livro sobre sua história, não ter mais lembranças reais, apenas as que leu. No entanto, ela se satisfaz com a “eternidade” que o livro deu a Pauline no olhar das pessoas. “*Il*” responde da seguinte maneira:

[As pessoas] dizem isso para não ter que pensar que ela morreu... É uma outra eternidade, que não tem nada a ver com a literatura, nem mesmo com a memória. A experiência está aberta a cada um. [...] estamos dentro da verdade, para sempre, seja o que for o resto... (FOREST, 1999a, p. 143)<sup>81</sup>

A eternidade à qual Forest se refere não tem a ver com a eternidade literária ou a eternidade memorial. O que Forest almeja tanto para Pauline não é um túmulo de páginas ou a fama póstuma. É infinitamente maior: a eternidade como lugar. Nesse mesmo diálogo, o homem, “ele”, explica o processo de sua escrita: “São as frases que me puxam sozinhas para baixo. Ou melhor, me levam. Isso cria um movimento muito doce, muito regular.” (FOREST, 1999a, p. 146)<sup>82</sup>. Forest explica que só com essa condição, com esse sentimento, o trabalho de escrita pode começar, e que ele pode “tornar-se, a si mesmo, o movimento perpétuo do tempo” (FOREST, 1999a, p. 146)<sup>83</sup>. A eternidade se situa, então, dentro do tempo e não em sua evocação. Escrever é tornar-se eterno. É justamente por isso que, quando Forest acaba seu livro, na terrível volta à realidade, sentindo seu corpo, o peso da tristeza e o cansaço da missão cumprida, ele escreve:

O livro estava acabado. [...] Eu adormeceria logo, e amanhã tudo seria esquecido nos suores, nos tremores, nas tonturas. Eu entraria de novo no meu corpo um pouco cansado, mas ignorante de qualquer dor verdadeira. Sob a influência dos remédios, Pauline deve ter vomitado sua vida. Apesar

<sup>81</sup> “[*Les gens*] le disent pour ne pas devoir penser qu’elle est morte... C’est une autre éternité qui n’a rien à voir avec la littérature, ni même avec la mémoire. L’expérience est ouverte à chacun. [...] on est dans la vérité, à jamais, quoi que le reste réserve...” (FOREST, 1999a, p. 143)

<sup>82</sup> “Ce sont les phrases qui me tirent d’elles-mêmes vers le bas. Ou plutôt, elles m’entraînent. Cela fait un mouvement très doux, très régulier.” (FOREST, 1999a, p. 146).

<sup>83</sup> “devenir soi-même le mouvement perpétuel du temps” (FOREST, 1999a, p. 146).

de mim, eu voltava à vida e vomitava apenas as palavras que havia escrito (FOREST, 1999a, p. 141-142)<sup>84</sup>.

O fato-precipício forestiano, portanto, em seu processo de transformação em objeto literário, se caracteriza por três elementos fundamentais. Primeiro, trata-se de um fato que exclui o narrador de sua vida social, exilando-o geograficamente. Nesse sentido, por ser um fato da margem, é assocializante, isolante, mas lhe possibilita o exercício da escrita, tarefa solitária que “salvou” Forest, dando-lhe uma forma de expressar seu luto. Segundo, o fato-precipício também constitui uma poética da morte. Forest busca na escrita e na publicação de um livro um túmulo para sua filha, bem como para ele. Por fim, em terceiro lugar, o fato-precipício é um fato acrônico, ou seja, “sem tempo”, pela ruptura que opera com a linha de vida do narrador e de sua família. A eternidade que Forest almeja através da escrita de seus romances não diz respeito só ao passar do tempo ou à lembrança melancólica de sua filha. A eternidade se torna alcançável porque se situa dentro do precipício que a morte de Pauline criou na realidade.

## 2.2 EIXOS TEMÁTICOS PRIMORDIAIS

A partir das considerações sobre o fato-precipício, que fundamenta a obra ficcional de Philippe Forest, sobressaíram-se três eixos temáticos que atravessam todos os romances, em proporções variadas. Eles servirão de critérios para recortar o corpus em ciclos e questionar a evolução do *eu* do narrador nos romances. São eles o luto, o tempo e a literatura.

### 2.2.1 Do luto

Forest declarou várias vezes que nunca teria se tornado escritor se sua filha não tivesse morrido. Em outras palavras: *L'enfant éternel* e todos os outros livros, por serem variações do primeiro, são romances do luto. Desde o primeiro *opus*, a morte constitui um tema dominante, principalmente com o falecimento de Pauline, mas também com a morte do amor (*Le nouvel amour*), do pai (*Le siècle des nuages*) ou

---

<sup>84</sup> “Le livre était fini. [...] Moi, je m’endormirais bientôt, et demain tout serait oublié des sueurs, des tremblements, des vertiges. Je rentrerais dans mon corps un peu fatigué, mais ignorant de toute douleur vraie. Sous l’effet des médicaments, Pauline avait dû vomir sa vie. Malgré moi, je revenais vers la vie et je ne vomissais jamais que les mots que j’avais écrits.” (FOREST, 1999a, p. 141-142)

com outras mortes simbólicas, como através da evocação do tema da morte em si, em uma dialética vida-morte, questionada em vários livros (*Sarinagara*, *Le chat de Schrödinger*, *Crue* e *L'oubli*). A escrita de Forest constitui, então, uma escrita do luto e, por extensão, de um *eu* em luto.

Em *L'enfant éternel*, Forest propõe uma definição do “luto”: “Falamos: o trabalho do luto. Mas o luto não é um trabalho. É mais um automatismo de letargia, um sonambulismo de instinto, uma ladeira de sono percorrida.” (FOREST, 1997, p. 222)<sup>85</sup>, pois, para Forest, o luto é uma parada no tempo. A análise mostrará que o *eu* forestiano, por ser um *eu* em luto, está preso em três dimensões: *física* (no corpo), *metafísica* (na vida, em vez de na morte) e *literária* (apenas o *eu* do narrador vive, um *eu* literário<sup>86</sup>). Mas, além dessas dimensões, Forest questiona a própria condição de seu luto, por ser um luto por uma criança, bem como sua dimensão patética e, enfim, seu suposto aspecto “aliterário”.

De fato, em primeiro lugar, embora tenhamos convencionado que não há hierarquia diante do sofrimento, o luto de Philippe Forest não é um luto qualquer, já que se trata de um luto por uma criança. Em vários momentos de sua obra, Forest reconhece a peculiaridade de seu luto, como em *L'enfant éternel*:

Na vida real, as crianças raramente morrem. Nos livros, o evento é ainda mais improvável. Os escritores temem o que lhes parece chamar apenas o silêncio, nunca se sentem fortes o suficiente para empurrar as fronteiras desse indizível (FOREST, 1997, p. 193)<sup>87</sup>.

No artigo intitulado “*Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil*” [Philippe Forest e as injunções paradoxais da narrativa de luto], Alexandre Gefen lembra que “o relato de luto se tornou um subgênero dominante na produção literária contemporânea” (GEFEN, 2018, p. 26)<sup>88</sup> desde os anos 1980, época em que o formato teria sofrido certa “banalização”. Em *L'enfant éternel*, Forest faz a mesma constatação que Gefen: “Livros sobre a morte, há dezenas publicados cada mês.

<sup>85</sup> “On dit: le travail du deuil. Mais le deuil n'est pas un travail. Plutôt un automatisme de léthargie, un somnambulisme d'instinct, une pente de sommeil dévalée.” (FOREST, 1997, p. 222)

<sup>86</sup> Ver a parte 3.1.2 do presente trabalho.

<sup>87</sup> “Dans la vraie vie, les enfants meurent rarement. Dans les livres, l'événement est plus improbable encore. Les écrivains reculent devant ce qui leur semble n'appeler que le silence, ils ne se sentent jamais de taille à forcer les frontières de cet indicible-là.” (FOREST, 1997, p. 193)

<sup>88</sup> “le récit de deuil est devenu un sous-genre majeur de la production littéraire contemporaine” (GEFEN, 2018, p. 26)

Nada mais comum.” (FOREST, 1997, p. 191)<sup>89</sup>, mas, mesmo assim, insistiu em escrever sua história, talvez por causa da peculiaridade de seu luto. Em sua pesquisa, Gefen faz uma lista de autores contemporâneos de língua francesa que abordaram o mesmo tipo de luto (por uma criança) em suas escritas (GEFEN, 2018, p. 27). Ao lado de Forest constam Camille Laurens (*Philippe*, 1995), Laure Adler (*À ce soir*, 2010), Aline Schulman (*Paloma*, 2001), Anne Marie Revol (*Nos étoiles ont filé*, 2010), Bernard Chambaz (*Martin cet été*, 1994) e Jacques Drillon (*Face à face*, 2003), mesma lista de autores que Isabelle Grell elaborou para sua antologia, de 2014, sobre a autoficção. No entanto, Grell aponta a limitação da forma romanesca para abordar tal tema: “Como para C. Laurens [...], Laure Adler [...] ou Bernard Chambaz [...], a prosa ficcional não podia convir ao drama da perda de uma criança.” (GRELL, 2014, p. 74)<sup>90</sup>.

Segundo Gefen, são necessários três elementos para construir uma narrativa do luto: uma escrita em primeira pessoa, a crença de que a escrita pode salvar e/ou curar o narrador e a esperança de reencontrar, com a escrita, a pessoa falecida (GEFEN, 2018, p. 28). A caracterização de Gefen vale para a maioria dos romances citados em sua lista ou naquela de Grell, mas Forest ocupa um lugar específico, já que paradoxal. **Em** sua obra, Forest nega à literatura o poder de cura, declarando que “a verdadeira literatura não conserta nada do desastre da vida” (FOREST, 1999a, p. 131)<sup>91</sup>, mas ao mesmo tempo, **com** sua obra, Forest consegue permanecer vivo. A escrita o mantém ligado à vida e, por esse motivo, ele não para de escrever:

Eu não sei se meus romances me curaram da dor de perder minha filha.  
Eu acho que não. Senão um livro teria sido suficiente. Logo em seguida, eu  
teria virado a página. Ou então havia em mim uma fenda mais antiga que  
esse sofrimento abriu de novo. Talvez seja simplesmente a fenda de existir  
que se encontra em cada um de nós (FOREST, 2007a, p. 161)<sup>92</sup>.

Forest tem plena ciência desse paradoxo. No capítulo intitulado “*De la littérature et de ses vertus thérapeutiques supposées*” [Da literatura e de suas supostas virtudes terapêuticas], em *Tous les enfants sauf un*, o narrador observa:

<sup>89</sup> “Des livres sur la mort, il en paraît par dizaines tous les mois. Rien n’est plus commun.” (FOREST, 1997, p. 191).

<sup>90</sup> “Comme pour C. Laurens [...], Laure Adler [...], ou Bernard [...], la prose fictionnelle ne pouvait convenir au drame de la perte d’un enfant.” (GRELL, 2014, p. 74).

<sup>91</sup> “la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre” (FOREST, 1999a, p. 131).

<sup>92</sup> “Je ne sais pas si mes romans m’ont guéri de la douleur d’avoir perdu ma fille. / Je ne le pense pas. Sinon un seul livre aurait suffi. Je serais passé aussitôt à autre chose. Ou alors, il y avait en moi une blessure plus ancienne que cette souffrance a rouverte. Peut-être est-ce tout simplement la blessure d’exister qui se trouve en chacun.” (FOREST, 2007a, p. 161)

Há muito tempo li um texto de Jacques Derrida que aborda, acho eu, Platão, e do qual esqueci tudo, exceto que ele define a literatura como um *farmakon*. E esta palavra grega significa ao mesmo tempo o veneno e o antídoto. Escrever certamente foi para mim uma droga similar: um veneno que eu tomava para morrer e também o antídoto que me permitia sobreviver (FOREST, 2007a, p. 164)<sup>93</sup>.

Contudo, mesmo com esse paradoxo, mesmo reconhecendo o poder da literatura, Forest sabe dos limites da escrita: “Por mim, entre a criança e o livro, se eu tivesse tido escolha, eu queria ficar com a criança.” (FOREST, 2007a, p. 74)<sup>94</sup> Nesse mesmo livro, *Tous les enfants sauf un*, ele se demora ao abordar a questão do luto, dedicando três capítulos inteiros ao tema: “*Du deuil et de ses travaux forcés (I)*” [Do luto e seus trabalhos forçados I], “*Du deuil et de ses travaux forcés (II)*”, “*Du deuil et de ses travaux forcés (III)*”. Além desse, ele dedica um outro capítulo, intitulado “*Des enfants*” [Das crianças], à especificidade do luto por uma criança, que começa da seguinte maneira: “Há as crianças. O caso delas é à parte. Por isso acabamos considerando que constituem uma exceção – que, claro, confirma, no sentido inverso, a regra que se aplica a todas as outras.” (FOREST, 2007a, p. 69)<sup>95</sup>.

Por que o luto por uma criança é tão peculiar? Segundo Forest, a morte de uma criança suscita um terrível “sentimento de injustiça” (FOREST, 2007a, p. 69) diante de sua inocência: “se é injusto que as crianças morram de câncer, é porque são inocentes” (FOREST, 2007a, p. 70)<sup>96</sup>. Além disso, Forest reconhece o patético próprio da infância:

Há um patético próprio da infância. Todo ser o sente. O sofrimento alheio suscita naturalmente a sideração e a simpatia. Mas, quando se trata do sofrimento de uma criança, a emoção que nasce facilmente atinge uma intensidade extrema (FOREST, 2007a, p. 71)<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> “J’ai lu il y a très longtemps un texte de Jacques Derrida qui traite, je crois, de Platon et dont j’ai tout oublié sinon qu’il définit la littérature comme un *pharmakon*. Et ce mot en grec signifie à la fois le poison et l’antidote. Écrire fut certainement pour moi une drogue semblable : un poison que je m’inoculais afin de mourir et l’antidote également qui me permettait de lui survivre.” (FOREST, 2007a, p. 164)

<sup>94</sup> “Pour ma part, entre l’enfant et le livre, si le choix m’avait été laissé, j’aurais voulu pouvoir garder l’enfant.” (FOREST, 2007a, p. 74)

<sup>95</sup> “Il y a les enfants. Leur cas est à part. C’est pourquoi l’on tend à considérer qu’ils constituent une exception – qui, bien sûr, confirme à l’envers la règle qui s’applique à tous les autres.” (FOREST, 2007a, p. 69).

<sup>96</sup> “S’il est injuste que les enfants meurent du cancer, c’est qu’ils sont innocents” (FOREST, 2007a, p. 70).

<sup>97</sup> “Il y a un pathétique propre à l’enfance. Chacun l’éprouve. La souffrance d’autrui suscite naturellement la sidération et la sympathie. Mais quand il s’agit de celle d’un enfant, l’émotion qu’elle fait naître atteint facilement une intensité extrême.” (FOREST, 2007a, p. 71)

Desse modo, a morte de uma criança parece pior do que a morte de um adulto:

Dizemos: as crianças são mais corajosas, mais puras, melhores que os adultos. E o sofrimento faz crescer nelas a parte mais admirável da condição humana. Uma criança doente pode passar facilmente por um santo. Uma criança morta pode, sem dificuldade, passar por um deus (FOREST, 2007a, p. 81)<sup>98</sup>.

Então, de qual forma narrar o luto por uma criança? A essa pergunta Forest decidiu responder ignorando as críticas comuns que escuta sobre o pathos literário. Sabendo que a moda não tolera evocação direta das tragédias, ele decide abordar de maneira direta o adoecimento e a morte de Pauline, taxando ironicamente sua postura de “vulgar”:

O lema é: sem pathos! Mas o que acontece então com a verdade e seu insuportável nó, feito de angústia e de pena? Muito vulgar, não é? Temo decepcionar. É uma questão de dívida contraída a respeito daquela [pessoa] que, fora da página, realmente vivenciou o sofrimento do qual outros fazem livros. A armadilha do pathos? Vou aonde o vento da vida me empurra. Estou indo para os recifes (FOREST, 1997, p. 192)<sup>99</sup>.

Em *Allaphbed – Tome 3: Le roman, le réel et autres essais* [Allaphbed – Volume 3: O romance, o real e outros ensaios], ensaio que Snauwaert considera como o “tratado poético” de Forest (SNAUWAERT, 2018, p. 19), o escritor define o pathos como a “forma moderna de um obsceno que o puritanismo contemporâneo se recusa a considerar; é a encenação, a representação desse ‘real’ inédito ao qual o romance, sempre, deve responder” (FOREST, 2007c, p. 213)<sup>100</sup>. Para entender a poética do pathos forestiano, Snauwaert convoca Anne Coudreuse, autora de uma pesquisa sobre o pathos na literatura do século XVIII<sup>101</sup>, para quem o patético se encontra mais na retenção da fala do que na abundância. Portanto, o pathos em si seria mais uma

<sup>98</sup> “On dit : les enfants sont plus courageux, plus purs, meilleurs que ne le sont les adultes. Et la souffrance fait grandir en eux la part la plus admirable de la condition humaine. Un enfant malade peut aisément passer pour un saint. Un enfant mort peut sans mal être pris pour un dieu.” (FOREST, 2007a, p. 81)

<sup>99</sup> “Le mot d’ordre est: Pas de pathos ! Mais qu’advient-il alors de la vérité et de son insupportable nœud vécu d’angoisse et de chagrin ? Trop vulgaire, n’est-ce pas ? Je crains de décevoir. Question de dette contractée à l’égard de celle qui, hors de la page, a réellement connu la souffrance dont d’autres font les livres. L’écueil du pathos ? Je vais où le vent de la vie me pousse. Je mets le cap sur les récifs.” (FOREST, 1997, p. 192)

<sup>100</sup> “forme moderne d’un obscène que le puritanisme contemporain se refuse à considérer ; il est la mise en spectacle, la représentation de ce ‘réel’ à l’appel inouï duquel le roman, toujours, se doit de répondre” (FOREST, 2007c, p. 213).

<sup>101</sup> COUDREUSE, A. **Le refus du pathos au XVIIIe siècle**. Paris: Honoré Champion, 2001.

tensão entre a expressão hiperbólica das emoções e o silêncio (SNAUWAERT, 2018, p. 21). Na obra de Forest, esse pathos, apesar do que Forest declara, se situa em um ponto de equilíbrio entre a verborragia (Forest escreveu dez livros sobre o mesmo fato-precipício) e o indizível (ao redor do qual Forest tece sua narrativa), como um “entrelugar” que Forest almeja através de sua escrita.

Snauwaert aponta que esse lugar do pathos forestiano remeteria ao conceito de “neutro” barthesiano, termo que etimologicamente vem do latim “*neuter*” e que significa “nem um nem outro”<sup>102</sup>. A pesquisadora supõe que “a obra de Forest abriria um espaço do neutro no sentido forte, ou seja, paradoxal, que lhe deu Roland Barthes” (SNAUWAERT, 2018, p. 22)<sup>103</sup>. Podemos considerar que o neutro barthesiano se encontra na fórmula de Forest de “intervalo de silêncio” (FOREST, 2007a, p. 106) e que, ao visar esse entrelugar, Forest cria uma nova poética do pathos que Snauwaert resume da seguinte forma:

Como escrever a criança morta e sua ausência contínua no tempo, sem celebrar esta morte? Sem edificar aí a obra que não teria existido sem ela? Mas, também, como não escrever a criança morta e sua ausência que continua a furar o tempo e impedir o futuro, sem deixá-la cair no esquecimento, na perda dos dias; a perda da memória redobrando aquela dos dias? O recurso ao neutro, então, aparece como um guia [...] (SNAUWAERT, 2018, p. 24)<sup>104</sup>.

O pathos forestiano, portanto, não se define com um ou outro extremo, pois sua poética se baseia em um ponto de equilíbrio entre uma fala direta dos eventos (o cadáver de Pauline no momento de sua morte) e a edificação de sua morte através da arte (os livros).

O luto forestiano é essencialmente literário, porém, recusando-se a fugir do pathos, Forest declara várias vezes querer abordar seu luto “sem literatura”:

Um romance me parecia a evidência. Mas esta evidência hoje está muito longe. Parece-me que deveria ter apresentado tudo sem nenhum artifício:

<sup>102</sup> Observação feita por Thomas Clerc no prefácio à edição da aula sobre o neutro em BARTHES, R. **Le neutre, Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)**. Paris: Seuil/IMEC, coll. “Traces écrites”, 2003, p. 16.

<sup>103</sup> “*l’œuvre de Forest ouvrirait un espace du neutre au sens fort, c’est-à-dire paradoxal, que lui a donné Roland Barthes*” (FOREST, 2007a, p. 106)

<sup>104</sup> “*Comment écrire l’enfant mort et son absence continuée dans le temps, sans célébrer cette mort ? Sans y édifier l’œuvre, qui n’aurait pas vu le jour autrement ? Mais aussi, comment ne pas écrire l’enfant mort et son absence qui continue de trouer le temps et d’empêcher l’avenir, sans la laisser tomber dans l’oubli, dans la perte des jours ; la perte de mémoire redoublant celle des jours ? Le recours au neutre, alors, apparaît comme un guide [...]*” (SNAUWAERT, 2018, p. 24)

dizer muito diretamente os eventos como aconteceram, de maneira a deixar entender, **sem literatura**, o que, no mundo de hoje, podem significar a doença e a morte de uma criança (FOREST, 2007a, p. 9-10, grifo nosso)<sup>105</sup>.

A menção “sem literatura”, de acordo com esse trecho, remete a uma narrativa “sem artifício”, ou seja, ao projeto ideal e discutível – e muito discutido – da escrita branca barthesiana à qual nos referimos ao abordar as circunstâncias da escrita do fato-precipício<sup>106</sup>. Apesar da falsidade dessa afirmação – pois Forest escreve isso dentro do que ele mesmo chama de “romance” –, a expressão “sem literatura” supõe que a literatura, por usar de artifícios, acaba distanciando-se da verdade, fantasiando-a, mascarando-a, colocando, então, a ficção contra a verdade –, enquanto o que Forest diz almejar é a verdade que definiremos na quarta parte deste trabalho.

A título de exemplo, em *Tous les enfants sauf un*, publicado dez anos depois de *L'enfant éternel*, o autor compartilha alguns arrependimentos em relação ao tratamento que deu à morte de Pauline:

Não contarei novamente a morte de minha filha.  
Eu o fiz primeiramente em *L'enfant éternel*. Mas o tom lírico que eu tinha dado ao meu relato me convenceu a retomar tudo uma segunda vez. Eu tinha colocado poesia demais. Em *Toute la nuit*, tentei então dizer tudo da maneira mais direta que houvesse (FOREST, 2007a, p. 89)<sup>107</sup>.

Com o terceiro livro, dedicado diretamente à morte de Pauline (*Tous les enfants sauf un*), Forest alega tirar todas as máscaras para tentar chegar mais perto do que aconteceu, dos fatos, talvez da “verdade”. No capítulo intitulado “*Ce qui reste d'un roman*” [O que resta de um romance], apesar do aviso que fará nas páginas seguintes, conforme a citação anterior, o autor retoma os fatos da tragédia, mas em um só parágrafo, ao confessar uma mentira que consta nos romances precedentes: “Eu tinha trinta e três anos. Hélène – que chamei de Alice nos meus romances e a quem hoje devolvo seu verdadeiro nome – nem tinha vinte e cinco anos.” (FOREST, 2007a, p.

<sup>105</sup> “*Un roman me paraissait l'évidence. Mais cette évidence est aujourd'hui très lointaine. Il me semble qu'il aurait fallu tout présenter sans aucun artifice : dire très directement les événements tels qu'ils se sont déroulés de manière à faire entendre, sans littérature, ce que, dans le monde d'aujourd'hui, peuvent signifier la maladie et la mort d'une enfant.*” (FOREST, 2007a, p. 9-10, grifo nosso)

<sup>106</sup> Ver parte 2.1 do presente trabalho.

<sup>107</sup> “*Je ne raconterai pas une nouvelle fois la mort de ma fille. Je l'ai fait d'abord dans L'enfant éternel. Mais le tour lyrique que j'avais donné à mon récit m'a convaincu de tout reprendre une seconde fois. J'y avais mis trop de poésie. Dans Toute la nuit, je me suis donc essayé à tout dire de la façon la plus directe qui soit.*” (FOREST, 2007a, p. 89)



11)<sup>108</sup>. Essa informação, além de comprovar a nova diretriz que Forest segue em sua terceira abordagem da tragédia, diz muito a respeito do conceito de “ficção” na concepção forestiana, sem deixar de apontar um paradoxo. A expressão “sem literatura” remeteria a uma abordagem mais objetiva, mas Forest sabe muito bem que tal abordagem, como qualquer outra, já é uma ficcionalização da realidade. Mesmo afirmando que não quer “ceder à ficção”, ele acaba dentro dela, pois, ao escrever, não tem outra saída.

O luto de Forest constitui, portanto, um luto literário, no sentido de que acontece através da literatura. *L'enfant éternel* foi feito à maneira de um “túmulo poético” (FOREST, 1997, p. 209). A falsa identidade da mulher (Alice e não Hélène) nos dois primeiros romances (*L'enfant éternel* e *Toute la nuit*) rompe o pacto tácito com o leitor, segundo o qual Forest seria o narrador verdadeiro da história. Aliás, Hélène não é a única personagem a andar mascarada. Em *Toute la nuit*, o leitor fica surpreso ao descobrir o nome do marido da então Alice – “Félix”, em vez de “Philippe”: “Você me prometeu, Félix... Você me prometeu...” (FOREST, 1999a, p. 113)<sup>109</sup>.

Por reconhecer a dimensão ficcional de seus primeiros livros, os quais, no entanto, se baseiam em fatos reais, Forest admite considerar sua escrita, em grande parte, como ficcional. Porém, ao tentar apreender seu fato-precipício em vários livros, ele deixa pensar que se esforçou para se aproximar o mais possível de uma escrita verdadeira, objetiva, usando a postura “de testemunha” (FOREST, 2007a, p. 39)<sup>110</sup>.

Contudo, apesar do suposto aspecto “aliterário” de seus romances, Forest convoca a literatura para dar sentido a seu luto. Já em *L'enfant éternel*, ele dedica uma parte inteira ao luto de Victor Hugo por sua filha Léopoldine, falecida, com seu marido, em um acidente de barco. Do mesmo modo, aborda o luto de Stéphane Mallarmé (entre os inúmeros que o poeta vivenciou) por seu filho Anatole, que morreu de tuberculose. A parte V, intitulada “*Anatole et Léopoldine*”, é composta por nove capítulos, em que Forest compara seu luto ao dos dois escritores. De um lado, trata-se do luto por filhos e, de outro, de três pais que trabalham com a literatura. Ao contar os detalhes da morte de Léopoldine e de Anatole, Forest se identifica com essas grandes figuras da literatura, principalmente ao entender que o luto deles foi um

<sup>108</sup> “J’avais trente-trois ans. Hélène – que j’ai appelée Alice dans mes romans et à qui je rends aujourd’hui son vrai prénom – n’en avait pas encore vingt-cinq.” (FOREST, 2007a, p. 11)

<sup>109</sup> “Tu avais promis, Félix... Tu avais promis...” (FOREST, 1999a, p. 113).

<sup>110</sup> “Mon propos est seulement celui d’un témoin [...]” (FOREST, 2007a, p. 39).

elemento isolador em suas vidas. O luto por Léopoldine jogou Hugo em um tipo de “margem”<sup>111</sup>, com o exílio político em Jersey, Guernsey e Bruxelas. E a respeito do exílio de Mallarmé, Forest escreve:

Mallarmé não se exilou menos que Hugo. Seu rochedo só tem menos de pitoresco, brumoso e ventoso. [Mallarmé] desaparece no conforto burguês de um apartamento parisiense em que, entre estetas de segunda classe, entre pessoas mundanas, fala-se sobre música e versificação, modas e ideias (FOREST, 1997, p. 210)<sup>112</sup>.

Qual é, então, o exílio de Forest? Nota-se, em primeiro lugar, o exílio físico, com sua esposa, evidente e longamente descrito em *Toute la nuit*, logo após a morte de Pauline: “Fomos de quarto de hotel em quarto de hotel, sempre escolhendo os mais indiferentes.” (FOREST, 1999a, p. 91)<sup>113</sup>. Porém, em *Tous les enfants sauf un*, Forest menciona um outro tipo de exílio, dessa vez social: “Também não contarei os seis meses que vivemos assim, completamente fora do mundo [...]” (FOREST, 2007a, p. 124)<sup>114</sup>. Além desse exílio geográfico e social, Forest também experimenta um exílio “dentro da literatura”, pois é na literatura que Forest vai buscar referências para entender e apreender seu próprio luto e poder expressá-lo, refugiando-se entre as palavras, entre as linhas, escrevendo sem fim. Nesse sentido, o luto forestiano acontece através da literatura, ou seja, “por meio da literatura”.

Talvez possamos, então, supor que Forest, com a expressão “sem literatura” quis dizer “além da literatura”, lembrando a antinomia barthesiana entre narrativa e luto. Aliás, não somos os primeiros a fazer um paralelo entre Barthes e Forest. Em seus trabalhos sobre Forest, Snauwaert escreve: “Uma filiação forte une Philippe Forest ao ‘último’ Roland Barthes do ponto de vista do patético.” (SNAUWAERT, 2018, p. 16)<sup>115</sup>. Em *Diário de luto*, seu “último livro”, publicado postumamente em 2009, a respeito da morte de sua mãe, Barthes destaca tal antinomia, segundo a qual, de um

<sup>111</sup> Ver a parte 1.1.4 do presente trabalho.

<sup>112</sup> “Mallarmé ne s'exile pas moins que Hugo. Son rocher sacrifie moins au pittoresque, brumeux et venteux. Il disparaît dans le confort bourgeois d'un appartement parisien où, entre esthètes de second rang, entre gens du monde, on discute musique et versification, modes et idées.” (FOREST, 1997, p. 210)

<sup>113</sup> “Nous allions de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, choisissant toujours les plus indifférentes.” (FOREST, 1999a, p. 91).

<sup>114</sup> “Je ne raconterai pas non plus les six mois que nous avons vécus ainsi, complètement à l'écart du monde [...]” (FOREST, 2007a, p. 124).

<sup>115</sup> “Une filiation forte unit Philippe Forest au ‘dernier’ Roland Barthes du point de vue du pathétique.” (SNAUWAERT, 2018, p. 16)

lado, a narrativa remete necessariamente ao tempo – pois é movimento, “faz literatura” – e o luto, por outro lado, constitui uma negação do tempo. Segundo Barthes – mas também segundo Forest, com suas variações –, o luto se dá através da repetição, movendo-se dentro de um círculo sem saída: “Não quero falar [do luto da mãe] por medo de fazer literatura – ou sem ter certeza de que não trataria disso –, embora a literatura se origine de fato nestas verdades.” (BARTHES, 2009, p. 33)<sup>116</sup>.

O recurso à narração, tanto para falar da morte da mãe quanto para viver o luto, revela aqui uma oposição entre luto e narrativa. Para Barthes, luto e narrativa não funcionariam juntos, enquanto é justamente tal junção que a obra de Forest almeja. Para tanto, Forest apela para dois recursos: o primeiro remete às tentativas de Alain Robbe-Grillet, escritor do *Nouveau Roman* que se converteu à escrita de si nos anos 1980. Em *Le miroir qui revient* [O espelho que volta], com o objetivo de contornar a impossibilidade teórica de escrever sobre si, Robbe-Grillet usa ferramentas do gênero fantástico, dos contos, das fábulas. Diante dessa aporia, decidiu “organizar fábulas, que não serão nem metáforas do real nem análogos” (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 18)<sup>117</sup>, aspecto da escrita forestiana que desenvolveremos mais tarde<sup>118</sup>. O segundo recurso vem novamente de Barthes. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o semiólogo decidiu não descrever sua vida como uma linha, mas por fragmentos, anamneses, formando os famosos “biografemas” (“*biographèmes*”):

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e vir contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão; em suma, uma vida com espaços vazios [...] (BARTHES, 1971, p. 14-15)<sup>119</sup>.

Forest, como Barthes, parece considerar o sujeito, a partir da experiência do luto, como um sujeito fragmentado, inatingível, incoerente, impossível de ser retratado

<sup>116</sup> “Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature – ou sans être sûr que c’en ne sera pas – bien qu’en fait la littérature s’origine dans ces vérités.” (BARTHES, 2009, p. 33)

<sup>117</sup> “organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons” (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 18).

<sup>118</sup> Ver a parte 1.2.3 do presente trabalho.

<sup>119</sup> “Si j’étais écrivain, et mort, comme j’aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d’un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des “biographèmes”, dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme [...]” (BARTHES, 1971, p. 14-15)

em sua totalidade. Essa concepção barthesiana transparece até na forma da disposição dos parágrafos nos romances de Forest. Em vez de apresentar um texto monolítico, Forest sempre deixa o espaço de uma linha entre todos os parágrafos como para incluir uma respiração e apontar a coerência de cada bloco. Tal disposição não deixa de lembrar a fragmentação inerente a toda a obra, conforme Snauwaert apontou e conforme iremos analisar na quarta parte deste trabalho em relação ao *eu* forestiano.

Os outros lutos evocados na obra de Forest também corroboram nossa hipótese de que o luto é, na obra forestiana, necessariamente literário. Os três artistas japoneses perfilados em *Sarinagara* tiveram experiências fortes com a morte. No romance, Forest narra a vida de cada um através de capítulos curtos, também à maneira de “biografemas”, como se a vida não pudesse ser alcançada e escrita em sua totalidade. Já em *Le siècle des nuages*, publicado em 2010, mais de uma década após a morte do pai de Forest (falecido em 1998), há uma intenção clara do autor em contar uma biografia mais “clássica”, exaustiva. Porém, notamos que não só a escrita forestiana se faz acerca da morte e do luto, como também se constitui *pela* morte e *pelo* luto, pois é uma escrita da morte, uma necrologia, o que Forest reconhece, de maneira indireta, em um ensaio: “não há literatura do luto, [...] só há literatura do luto.” (FOREST, 2010b, p. 122)<sup>120</sup>. Enfim, percebemos que Forest sempre procura, além de Hugo e Mallarmé, até o último romance, figuras que sofreram com a morte de uma criança. Em *Je reste roi de mes chagrins*, publicado em 2019, Forest lembra que, tanto Shakespeare quanto Churchill e o pintor Sutherland – mas também David Cameron –, perderam um filho, o que marcou suas trajetórias e o que faz com que Forest se identifique com eles.

O luto atravessa então a obra inteira de Forest, um luto tanto físico e real quanto por vezes mais metafísico, provocado, direta ou indiretamente, pelo fato-precipício que trouxe o autor para dentro da literatura ou em que o próprio autor encontrou um refúgio.

---

<sup>120</sup> “il n’y a pas de littérature du deuil, [...] il n’y a de littérature que du deuil.” (FOREST, 2010b, p. 122).

### 2.2.2 Do tempo

Contudo, como vimos, o luto, apesar de acontecer através da literatura na obra forestiana, não deixa de ser uma experiência com o tempo. Eis o segundo tema dominante da obra de Forest: o decorrer do tempo e sua imobilidade. Sem dúvida, o tempo atravessa todos os romances de Forest, até nos títulos (*L'enfant éternel* [A criança eterna], *Toute la nuit* [A noite toda], *Sarinagara* – do japonês, “entretanto” –, *Le siècle des nuages* [O século das nuvens], *L'oubli* [O esquecimento]), e parece constituir a matéria-prima que resta para o narrador após o luto. O fato-precipício levou com ele tudo o que o narrador tinha e, depois da tragédia, o tempo é o único elemento que parecer sobrar em sua vida, apesar do vazio do qual se constitui. Esse tempo aparece sob quatro aspectos fundamentais em toda a obra: sua onipresença, sua ruptura com e no fato-precipício, sua relação com a lembrança e, por fim, sua dinâmica.

Mais uma vez, é no primeiro romance que aparecem as concepções forestianas do tempo e da temporalidade. As referências temporais pontuam *L'enfant éternel* do início até o fim: “O que fazer do tempo dado? Os dias são curtos. O ano chega ao seu fim.” (FOREST, 1997, p. 27)<sup>121</sup>, “O tempo se alonga: horas, minutos, segundos... Não há relógio para medir a passagem parada desta duração.” (FOREST, 1997, p. 62)<sup>122</sup>, “O tempo é longo.” (FOREST, 1997, p. 115)<sup>123</sup>. Muitas vezes – como nesses exemplos –, o tempo é caracterizado como longo, demorado, feito de uma duração pesada, à qual o narrador não tem outra escolha senão se submeter. No segundo parágrafo de *L'enfant éternel*, Forest escreve a base temporal de sua obra: “Moro agora neste ponto do tempo.”<sup>124</sup> (FOREST, 1997, p. 13), pois o tempo é, desde o início, visto como um espaço, e um espaço fixo. O exílio do luto de Forest, à diferença de Hugo ou Mallarmé, é, nesse sentido, tanto físico quanto temporal. Forest “mora”, “vive” em um ponto marginal de tempo que o fato-precipício abriu, isto é, Forest mora em um tipo de buraco negro.

<sup>121</sup> “Que faire du temps offert ? Les journées sont courtes. L'année touche à sa fin.” (FOREST, 1997, p. 27)

<sup>122</sup> “Le temps se creuse : heure, minutes, secondes... Pas de montre pour mesurer le passage arrêté de cette durée-là.” (FOREST, 1997, p. 62),

<sup>123</sup> “Le temps est long.” (FOREST, 1997, p. 115).

<sup>124</sup> “J'habite maintenant ce point du temps.” (FOREST, 1997, p. 13).

O tempo visto como um espaço é um recurso narrativo recorrente na obra. Em *L'enfant éternel*, Forest intitula a terceira parte de “*Dans le bois du temps*” [No bosque do tempo] (FOREST, 1997, p. 127) e dedica uma outra parte inteira do romance (a quarta) à temática do tempo. Intitulada “*Le jardin*” [O jardim], ela aborda a questão do tempo de maneira exaustiva, retomando a metáfora do tempo como um jardim a cultivar, um jardim eterno.

Nessa lógica, importante é mencionar que os nove romances de Forest foram em grande parte escritos no presente do indicativo. Forest começa o romance *L'enfant éternel* no passado, mas já no capítulo 2, sem pré-aviso, vai do passado ao presente: “Longe, **podíamos** apenas nos cansar dos passeios. O caminho da direita **passa** entre a serraria e os prados. Nunca **pegamos** aquele que, na esquerda, **vai** ao longo das últimas casas do vilarejo.” (FOREST, 1997, p. 16, grifos nossos)<sup>125</sup>. Na leitura, as transições do passado ao presente podem passar quase despercebidas, pois Forest mistura o presente de narração com o presente de verdade na hora de contar fatos passados. No parágrafo seguinte a nosso exemplo, Forest continua sua história no passado, mas, logo no início do capítulo 3, usa novamente o presente: “Agora, **descemos** a encosta embaraçada do tempo” (FOREST, 1997, p. 19, grifo nosso)<sup>126</sup>.

Em todos os romances de Forest, o presente é o tempo do narrador, narrador que se coloca em pleno exercício de memória. A lembrança é então feita no presente, mas se refere, por ser lembrança, a um passado que o narrador convoca tão fortemente que acaba se fazendo presente. As evocações se mesclam às vezes com o tempo de fala do narrador, como na primeira parte de *Toute la nuit*, em que há certa confusão entre o tempo do lembrar (o presente) e o tempo da lembrança (o passado):

Ainda a **imagino** disputando com ela mesma essa incansável partida dentro da noite, toda a inteligência aplicada na contagem paciente do tempo. O espaço abstrato, a escuridão espalhada... Ela **está deitada** de barriga para cima (FOREST, 1999a, p. 21, grifos nossos)<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> “*Au loin, on **pouvait** seulement se fatiguer de promenades. Le chemin de droite **pass**e entre la scierie et les prés. Nous n'**empruntons** jamais celui qui, sur la gauche, **longe** les dernières maisons du village.*” (FOREST, 1997, p. 16, grifos nossos).

<sup>126</sup> “*Désormais, nous **dévalons** la pente délayée du temps.*” (FOREST, 1997, p. 19, grifo nosso)

<sup>127</sup> “*Je l'**imagine** encore disputant avec elle-même cette inlassable partie dans la nuit, toute l'intelligence appliquée au compte patient du temps. L'espace abstrait, l'obscurité déployée... Elle **est allongée** sur le dos.*” (FOREST, 1999a, p. 21, grifos nossos).

Do mesmo modo, Forest conta a vida dos artistas japoneses em *Sarinagara* também no presente: “Kobayashi **nasce** em 1763” (FOREST, 2004, p. 32)<sup>128</sup> ou “No ano seguinte, [Yosuke] **sai** da Universidade Hosei de Tóquio, **abandona** seus estudos e **se torna** fotógrafo [...]” (FOREST, 2004, p. 245, grifo nosso)<sup>129</sup>. Em língua francesa, o presente de narração pode ter o valor de passado e é usado para criar um efeito de real, de “imersão”, na narrativa. Essa confusão segue em todos os outros romances e condiz com a onipresença do tema do tempo na obra, ilustrando a eternidade que Forest associa à concepção de sua própria temporalidade após o fato-precipício, talvez porque considere a eternidade tanto do tempo de Pauline quanto do seu: “O tempo da infância é tão lento, tão generosamente aberto ao pesado pó do presente. Uma semana é um século; um ano é uma eternidade em que toda lembrança se apaga.” (FOREST, 1997, p. 284)<sup>130</sup>.

Porém, a relação de Forest com a temporalidade se baseia em primeiro lugar na evocação do passado. Nesse sentido, o tempo é uma linha que vai para frente e da qual Forest tenta reter ao máximo o decorrer, sem nunca conseguir. Em vários momentos, o narrador expressa seu medo de esquecer a filha e o tempo passado com ela, o que em parte o motivou, aliás, a escrever seu primeiro livro: “As lembranças se confundem e já sou incapaz de dizer quantas vezes passeamos nós três naquelas margens do rio.” (FOREST, 1997, p. 28)<sup>131</sup>. Assim, o tempo é visto como uma ameaça. Forest chama até de “guerra do tempo” (FOREST, 1997, p. 157)<sup>132</sup> a luta que faz para conseguir algumas horas ou um novo tratamento. Essa guerra é feita contra a propagação do tumor, muito agressivo, que Forest associa ao “tique-taque guloso” (FOREST, 1997, p. 374) do crocodilo em *Peter Pan*: “Wendy tem dois anos e já sabe do tique-taque reptiliano do tempo.” (FOREST, 1997, p. 13)<sup>133</sup>.

Disso surge uma poética do esquecimento. Título do último romance do nosso corpus, *L'oubli*, o “esquecimento”, é um tema recorrente e ambíguo em vários livros de Forest. Temido e desejado, o “esquecer” ocupa na obra um lugar confuso, pois

<sup>128</sup> “Kobayashi **naît** en 1763.” (FOREST, 2004, p. 32, grifo nosso)

<sup>129</sup> “L’année suivante, [Yosuke] **quitte** l’université Hosei de Tôkyô, **abandonne** ses études et **devient** photographe [...]” (FOREST, 2004, p. 245, grifo nosso).

<sup>130</sup> “Le temps de l’enfance est si lent, si généreusement ouvert à la lourde poussière du présent. Une semaine y est un siècle ; une année est une éternité où s’efface tout souvenir.” (FOREST, 1997, p. 284)

<sup>131</sup> “Les souvenirs se confondent et déjà je suis incapable de dire combien de fois nous nous sommes promenés tous les trois sur ces berges.” (FOREST, 1997, p. 28)

<sup>132</sup> “guerre du temps” (FOREST, 1997, p. 157)

<sup>133</sup> “Wendy a deux ans et elle sait déjà le tic-tac reptilien du temps.” (FOREST, 1997, p. 13)

Forest parece escrever para se lembrar e, ao mesmo tempo, diz querer se livrar das lembranças que o assombram.

*Toute la nuit*, em que Forest explica como escreveu o primeiro livro, aborda mais a questão do temor diante do esquecimento e a da vontade de colocar no papel tudo o que aconteceu, detalhe por detalhe, como para registrar: “Tenho certeza apenas de uma coisa: meu desejo de uma história verdadeira, sem esquecimento. Tento não apagar nada do horror ou do esplendor concreto do que foi vivido.” (FOREST, 1999a, p. 145)<sup>134</sup>.

Por outro lado, o esquecimento também é idealizado, visto como uma libertação. Em *L'enfant éternel*, Forest o evoca falando da morfina: “A invenção mais bonita do homem? Incontestavelmente, a morfina. O esquecimento, quimicamente garantido, da carne [...]” (FOREST, 1997, p. 69)<sup>135</sup>. Da mesma maneira, nas primeiras páginas de *Sarinagara*, lê-se: “Todas as lembranças, enfim, se apagam.” (FOREST, 2004, p. 15)<sup>136</sup>.

Essa ambivalência do esquecimento, tanto desejado quanto temido, se encontra nas considerações de Forest a respeito das fábulas, já no primeiro capítulo de *L'enfant éternel*: “A existência é um encanto claro e cruel [...]. Nossa história é um conto semelhante de terror e de ternura que se narra ao contrário e começa pelo fim [...]” (FOREST, 1997, p. 14)<sup>137</sup>. A clareza e a crueldade, bem como o terror e a ternura, são as duas facetas que Forest atribui à temporalidade, de maneira recorrente. De um lado, o tempo permite a ternura da existência de Pauline e, de outro, vai levá-la à morte. Nesse caso, esquecer parece tão terrível quanto doce.

Além disso, a temporalidade na obra de Forest, por ser associada à demora, se inscreve na espera. Mais do que memorial, a obra forestiana se faz na esperança através do aguardar, como se, uma vez que o fim está prestes a chegar, Forest pudesse reter um pouco mais esse tempo que corre:

Pouco importa, esperar se tornou nossa especialidade, talvez seja o que sabemos fazer de melhor juntos. Estamos prontos a passar séculos entre

<sup>134</sup> “Moi, je ne suis certain que d’une chose : mon désir d’une histoire vraie, sans oubli. J’essaye de ne rien effacer de l’horreur ou de la splendeur concrète de ce qui a été vécu.” (FOREST, 1999a, p. 145)

<sup>135</sup> “La plus belle invention de l’homme ? Incontestablement, la morphine. L’oubli, chimiquement garanti, de la chair [...]” (FOREST, 1997, p. 69)

<sup>136</sup> “Tous les souvenirs enfin s’effacent.” (FOREST, 2004, p. 15).

<sup>137</sup> “L’existence est une féerie claire et cruelle [...]. Notre histoire est un conte semblable de terreur et de tendresse qui se dit à l’envers et commence par la fin [...]” (FOREST, 1997, p. 14).



essas quatro paredes, tratamento após tratamento. Será preciso nos mandar embora! (FOREST, 1997, p. 337)<sup>138</sup>.

Essa fuga do tempo gera um desespero para o narrador, ainda mais no final do romance, quando o diagnóstico vital de Pauline piora: “As horas se vão vertiginosamente.” (FOREST, 1997, p. 323)<sup>139</sup>. Porém, assim que Pauline morre, o objeto de espera desaparece junto, e Forest deveria retomar sua linha de vida, sua linha de tempo. Em vez disso, a obra fica parada nessa temporalidade sem rumo e sem objeto, como se precipitada em uma fenda.

A metáfora que usamos, do “buraco negro”, não era fortuita: a morte de Pauline criou, na linha de tempo de Forest, uma ruptura que aparece em toda a obra e que, de um lado, empurrou Forest para a escrita e, de outro, o deixou preso. Essa ruptura foi provocada pelo fato-precipício, que, nessa perspectiva, pode ser entendido literalmente como um buraco no tempo: um fato que levou o narrador a um precipício do qual não consegue escapar. Em vários momentos, Forest faz menção a uma linha do tempo que sofreu um tipo de “entalhe”: “Um romance é um entalhe feito na madeira do tempo.” (FOREST, 1997, p. 131)<sup>140</sup>. Esse entalhe aparece na linha horizontal do tempo, como um evento “vertical” em ruptura radical. Antes de ela morrer, o narrador deixa a filha no hospital por um momento e escreve: “Alguém, porém, vigia. Aqui, lá, em outro lugar... Mas de qualquer maneira sempre no aqui da noite, **vertical**.” (FOREST, 1997, p. 61, grifo nosso)<sup>141</sup>. Essa verticalidade aparece pontualmente em alguns momentos da obra de Forest, reafirmando a ideia de “fenda temporal”. Por exemplo, anos após a tragédia, Forest escreve, em *Sarinagara*:

Mas o tempo da História não é um, não tem sentido, vem de nenhum lugar, conduz a nenhum outro. Todo mundo um dia se encontra jogado nele e acorda com estupor dentro de uma baderna de fábulas [...]. Nem o passado nem o futuro existem, o presente é uma pura vertigem, **verticalmente** aberta entre duas perspectivas falsas correndo no vazio para frente e para trás de si (FOREST, 2004, p. 44, grifo nosso)<sup>142</sup>.

<sup>138</sup> “*Peu importe, attendre est devenu notre spécialité, c’est sans doute ce que nous savons le mieux faire ensemble. Nous sommes prêts à passer des siècles entre ces quatre murs, à enchaîner cure sur cure. Il faudra nous jeter dehors !*” (FOREST, 1997, p. 337)

<sup>139</sup> “*Les heures s’en vont vertigineusement.*” (FOREST, 1997, p. 323)

<sup>140</sup> “*Un roman est une entaille faite dans le bois du temps.*” (FOREST, 1997, p. 131)

<sup>141</sup> “*Quelqu’un pourtant veille. Ici, là, ailleurs... Mais en somme toujours dans l’ici de la nuit, **vertical**.*” (FOREST, 1997, p. 61, grifo nosso)

<sup>142</sup> “*Mais le temps de l’Histoire n’est pas un, il n’a pas de sens, vient de nulle part, conduit n’importe où. Chacun s’y trouve un jour jeté et s’éveille avec stupeur parmi un fouillis de fables [...]. Ni le passé ni*

É a partir desse “corte” no tempo que toda a obra de Forest se constitui, usando, aliás, a mesma metáfora que Annie Ernaux usa em *L’écriture comme un couteau* [A escrita como uma faca]<sup>143</sup>, que, no entanto, diz respeito à relação da escritora com seu tipo de escrita “clínica”, “rasa” (“*plate*”), em muitos aspectos “branca”, no sentido barthesiano, em vez de se referir a uma fenda no tempo.

O narrador de *L’enfant éternel*, após o fato-precipício, fica imerso em uma dimensão paralela, “à margem”. O narrador de *Sarinagara* confirma tal hipótese: “Sim, eu estava totalmente perdido, completamente desorientado no tempo, que, dia após dia, se tornara um labirinto cobrindo a superfície saturada de signos do mundo, onde qualquer lugar valia por todos os outros e contava tão pouco.” (FOREST, 2004, p. 25-26)<sup>144</sup>. Perdido, então, o narrador fica mergulhado e mergulhando (ou seja, de maneira tanto passiva quanto ativa) em uma dimensão temporal bagunçada, que muitas vezes funciona “ao contrário”, mas que, desse modo, leva a um ponto essencial da existência, a um tipo de consciência pura:

No coração exato da noite, toca-se um ponto preciso de claridade. É aí que passa a linha de divisa dos dias. A alucinação do sono recusado lava o céu com sua tinta ordinária. O branco fica embaixo do preto. Lentamente embebe a página. E a eclusa do tempo faz seu trabalho silencioso, despejando a areia das horas, de amanhã em amanhã (FOREST, 1997, p. 61)<sup>145</sup>.

Na maioria das ocorrências, esse ponto é designado como um ponto de luz (“este ponto que cega”, FOREST, 1997, p. 140)<sup>146</sup> que remete à morte. Mas como morar em um ponto que remete à morte, sendo vivo? Quem morreu não foi o narrador. Forest explica que “é pela morte que descobrimos o tempo” (FOREST, 1997, p. 139)<sup>147</sup>, como se o tempo também fosse uma noção a ser aprendida. Em *L’enfant éternel*, Pauline pergunta para seu pai se, quando ela for grande, ele será pequeno. O narrador escreve então: “É tempo de aprender o tempo da vida, aquele que vai do

---

*l’avenir n’existant, le présent est un pur vertige, verticalement ouvert entre deux perspectives fausses filant dans le vide devant et derrière soi.*” (2004, p. 44, grifo nosso)

<sup>143</sup> ERNAUX, A. *L’écriture comme un couteau*. Paris: Stock, 2003.

<sup>144</sup> “Oui, j’étais totalement perdu, complètement égaré dans le temps qui, de jour en jour, avait pris la forme d’un labyrinthe recouvrant la surface saturée de signes du monde, où n’importe quel lieu valait pour tous les autres et comptait aussi peu.” (FOREST, 2004, p. 25-26)

<sup>145</sup> “Au cœur exact de la nuit, on touche un point précis de clarté. C’est là que passe la ligne de partage des jours. L’hallucination du sommeil refusé lave le ciel de son encre ordinaire. Le blanc gît dessous le noir. Il en imbibe doucement la page. Et l’écluse du temps fait son travail silencieux, versant le sable des heures, de lendemain en lendemain.” (FOREST, 1997, p. 61)

<sup>146</sup> “ce point qui aveugle” (FOREST, 1997, p. 140).

<sup>147</sup> “la mort est ce par quoi nous découvrons le temps” (FOREST, 1997, p. 139).

nascimento à morte.” (FOREST, 1997, p. 166)<sup>148</sup>. E Forest questiona em todos seus romances a concepção linear do tempo.

Esse ponto parado, essa fenda, esse entalhe, esse precipício, constitui um “não lugar” fixo na linha do tempo, em que o narrador “mora”. Possui vários nomes na obra de Forest, e talvez o mais poético seja “*sarinagara*”, esse “entretanto” que designa um “entrelugar” temporal. Ao redor do “entretanto”, o tempo se transforma, e o narrador se depara com um tempo não linear, mas de fato circular, que o cerca:

De tal modo que não há mais nem causa nem efeito, nem começo nem fim, e que todos os instantes se dispersam em desordem, como grãos de areia que o ar do mar assopra sobre uma praça e que tomam as formas flutuantes de que o olho não percebe os limites, não podendo perceber de onde vêm, para onde vão. Grandes massas moventes do vento, amorfas, que misturam suas aparências e as deixam se desfazer mais longe (FOREST, 2013, p. 278-279)<sup>149</sup>.

A circularidade do tempo aparece muito cedo na obra de Forest. Já em *L'enfant éternel*, são inúmeras as referências ao tempo como círculo: “o tempo gira em volta de si mesmo” (FOREST, 1997, p. 33)<sup>150</sup> ou ainda mais claramente: “O tempo é um círculo.” (FOREST, 1997, p. 159)<sup>151</sup>. Do mesmo modo, no final de *Sarinagara*, antes de o narrador pegar o avião para a França, ele volta para Kobe, onde desembarcou pela primeira vez quando chegou ao Japão, e escreve: “Um ciclo se fechava e, enrolando-se fielmente ao redor do olho negro e fixo do nada, abria-se para o infinito do tempo.” (FOREST, 2004, p. 344)<sup>152</sup>. Esse “olho negro do nada” remete ao fato-precipício, que o deixou preso no “entretanto”. No tempo como círculo, há, portanto, um tempo infinito, ou melhor, não definido, que prende o narrador, à maneira do inferno de Dante. No mesmo livro, Forest admite, aliás, não conseguir sair dele:

Não, eu não tinha saído do círculo – ainda não saí – onde eu girava, imaginando que apenas um novo livro me possibilitaria apagar os precedentes e deixar viva a experiência de onde tinham saído. Já era o tema

<sup>148</sup> “*Il est temps d'apprendre le temps de la vie, celui qui va de la naissance à la mort.*” (FOREST, 1997, p. 166)

<sup>149</sup> “*De telle sorte qu'il n'y a plus ni cause ni effet, ni début ni fin, et que tous les instants se dispersent en désordre, comme des grains de sable que l'air de la mer souffle sur une place et qui prennent des formes flottantes dont l'œil ne discerne aucunement les limites, ne pouvant percevoir d'où elles viennent, vers où elles vont. Grandes masses mouvantes du vent, amorphes, qui mêlent leurs apparences et puis les laissent se défaire au loin.*” (FOREST, 2013, p. 278-279)

<sup>150</sup> “*le temps tourne sur lui-même*” (FOREST, 1997, p. 33).

<sup>151</sup> “*Le temps est un cercle.*” (FOREST, 1997, p. 159)

<sup>152</sup> “*Une boucle se bouclait et, tout en s'enroulant fidèlement autour de l'œil noir et fixe du néant, elle ouvrait sur l'infini du temps.*” (FOREST, 2004, p. 344)

do meu segundo romance. E desde então, eu não tinha feito um passo para frente (FOREST, 2004, p. 219)<sup>153</sup>.

Essa concepção circular do tempo também aparece, porém mais sutilmente, em *L'enfant éternel*, que começa com a cor branca, remetendo à luz e à morte (“Estranhamente, eu logo soube que, se a história se escrevesse, começaria pela cegueira branca destas imagens.” (FOREST, 1997, p. 32)<sup>154</sup>, e termina com a mesma metáfora, como se lê no penúltimo parágrafo do romance: “Tudo está tomado pelo branco.” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>155</sup>. Mas a circularidade também vem da repetição, como por exemplo das variações dos romances, de um lado, a partir do mesmo fato-precipício, e de outro, da evocação dos eventos que se repetem. Em *Le siècle des nuages*, temos:

O tempo girando em volta de si mesmo à maneira de um pião perfeito, como sempre fazia, percorrendo as marcas do mostrador, com o grande ponteiro dos séculos, o pequeno dos anos e o ponteiro dos dias aproximando-se, distanciando-se, sobrepondo-se, passando em cima do círculo contínuo em que tudo que ela tinha vivido ficava inscrito, de tal maneira que os eventos mais antigos se sobrepunham como se tivessem acontecido simultaneamente e fossem feitos para se repetir interminavelmente (FOREST, 2010a, p. 590)<sup>156</sup>.

Nesse trecho destaca-se o uso intensivo do gerúndio (“girando”, “percorrendo”, “aproximando”, “distanciando”, “sobrepondo”, “passando”), que reforça, pela simultaneidade que expressa, a impressão de um círculo interminável. Preso a essa roda temporal infinita, Forest menciona até a ideia de *déjà-vu*: “Os eventos se repetiam tanto que nossa existência se tornou apenas um perpétuo *déjà-vu*.” (FOREST, 1997,

<sup>153</sup> “Non, je n’étais pas sorti du cercle – je ne le suis toujours pas – où je tournais, m’imaginant que seul un nouveau livre me permettrait d’effacer les précédents et de laisser vivante l’expérience d’où ils étaient sortis. C’était déjà le sujet de mon deuxième roman. Et depuis, je n’avais pas avancé d’un pas.” (FOREST, 2004, p. 219)

<sup>154</sup> “Étrangement, j’ai très vite su que si elle s’écrivait, l’histoire commencerait par l’éblouissement blanc de ces images.” (FOREST, 1997, p. 32),

<sup>155</sup> “Tout est pris dans le blanc.” (FOREST, 1997, p. 398)

<sup>156</sup> “Le temps tournant sur lui-même à la manière d’une toupie parfaite comme il l’avait fait depuis toujours, parcourant les marques du cadran, avec la grande aiguille des siècles, la petite des ans et la trotteuse des jours, se rapprochant, s’éloignant, se chevauchant, se dépassant, passant sur le cercle continuel où tout restait inscrit de ce qu’elle avait vécu, de telle sorte que se superposaient les événements les plus lointains comme s’ils avaient eu lieu simultanément et étaient appelés à se répéter interminablement. (FOREST, 2010a, p. 590)

p. 362)<sup>157</sup>, sentimento que o autor explica pela circularidade do tempo, da qual tomamos ciência com a experiência da vida:

O *déjà-vu* não se entende de outra forma: quando toda a sua existência está por vir, cada um sonha com ela, quando criança, e por isso, diante de todo evento vivido, algo nos alerta obscuramente que já conhecemos isso (FOREST, 2004, p. 22)<sup>158</sup>.

Portanto, o tempo forestiano é primeiramente circular e, em segundo lugar, sua circularidade não é fixa, mas dinâmica. Contudo, em *Sarinagara*, o narrador usa a metáfora do muro para justificar o “contorno” (portanto, circular) que deverá fazer para sair:

Eu tinha a sensação muito precisa [...] de estar diante de um muro. [...] O muro estava na minha frente. Eu não tinha a força nem o desejo de derrubá-lo. Por isso pensei que um desvio era necessário. Qual desvio, eu não sabia (FOREST, 2004, p. 219)<sup>159</sup>.

A literatura, o romance, constitui o “desvio” que Forest faz diante do muro que o barra. Partir para o Japão também foi uma maneira que Forest encontrou para poder “viver este tempo”, a fenda sendo o luto. No romance, o autor admite que “a continuação de [su]a história se situava secretamente daquele lado do mundo.” (FOREST, 2004, p. 220)<sup>160</sup>, isto é, à margem do tempo – e da França –, fora de seu círculo comum. Porém, o luto se estende além do “normal”. Em 2007, com *Tous les enfants sauf un*, Forest faz o balanço dos anos e percebe, com certa angústia, não ter mudado nada e estar parado no mesmo lugar de uma década antes:

Pensei que, quando dez anos se passassem, eu poderia de novo contar o que nos aconteceu. E que, se eu fosse capaz, faria então do jeito certo. Simplesmente, eu não achava que dez anos passariam tão depressa. E que

<sup>157</sup> “Les événements se répétaient à tel point que notre existence n’était plus qu’un perpétuel sentiment de déjà-vu.” (FOREST, 1997, p. 362),

<sup>158</sup> “Le sentiment du ‘déjà-vu’ ne se comprend pas autrement : toute son existence à venir, chacun l’a rêvée enfant et c’est pourquoi, devant tout événement vécu, quelque chose nous avertit obscurément que cela, nous l’avons déjà connu.” (FOREST, 2004, p. 22)

<sup>159</sup> “J’avais la sensation très précise [...] de me trouver face à un mur. [...] Le mur était devant moi. Je n’avais pas la force ni même le désir de le renverser. C’est pourquoi je pensais qu’un détour était nécessaire. Quel détour, je ne le savais pas.” (FOREST, 2004, p. 219)

<sup>160</sup> “la suite de [s]on histoire se situait secrètement de ce côté-là du monde.” (FOREST, 2004, p. 220)

todo esse tempo teria me deixado de tal forma igual (FOREST, 2007a, p. 10)<sup>161</sup>.

Em 2018, em *L'oubli*, Forest retoma: “Está recomeçando.” (FOREST, 2018, p. 12)<sup>162</sup>. Em 2019, em *Je reste roi de mes chagrins*, ele escreve: “Dentro de toda a eternidade, a mesma peça acontece.” (FOREST, 2019, p. 83)<sup>163</sup>. Ou ainda: “O puro recomeço de uma narrativa que se sustenta a si mesma e dentro da qual, na ausência de qualquer referência em que se confie, nada jamais permite reconhecer-se, realmente encontrar-se.” (FOREST, 2019, 84)<sup>164</sup>. Ou seja, mais de duas décadas depois, não conseguiu sair da fenda. Percebe-se, então, que o narrador de Forest mora nesse ponto de maneira permanente, talvez porque tenha encontrado um lugar que o satisfaz, um tipo de eternidade. Perdido em um ponto do tempo ao redor do qual esse mesmo tempo gira, o narrador vivencia a temporalidade de maneira singular, como uma experiência metafísica, e essa experiência não é outra coisa senão a literatura.

A literatura é, para Forest, um lugar atemporal. Em *L'enfant éternel*, o tempo da literatura para entre as linhas, ao contrário do tempo da realidade, que corre: “Aqui temos todo o tempo para conversar.” (FOREST, 1997, p. 169)<sup>165</sup>. A literatura é o espaço que o escritor escolheu para sua filha não sofrer mais as ameaças do tempo. O tique-taque do crocodilo de *Peter Pan* não tem eficiência no mundo literário. A literatura, à imagem da Terra do Nunca, é um território onde as crianças não crescem e, portanto, não morrem: “E todo mundo morre? – Sim, porque todo mundo cresce... – Exceto Peter Pan! – Exceto Peter Pan... – E os Meninos perdidos! – Sim... – Mãe, eu preferia ir para a Terra do Nunca!” (FOREST, 1997, p. 168)<sup>166</sup>.

Desse modo, atingir a eternidade pela literatura é, para Forest, tanto um objetivo quanto uma consequência. Porém, essa eternidade que a literatura possibilita

---

<sup>161</sup> “J’ai pensé que lorsque dix ans auraient passé je pourrais raconter à nouveau ce qui nous était arrivé. Et que, si j’en étais capable, je le ferais alors comme il fallait. Simplement, je ne pensais pas que dix ans passeraient aussi vite. Et que tout ce temps m’aurait laissé à ce point inchangé.” (FOREST, 2007a, p. 10)

<sup>162</sup> “Cela recommence.” (FOREST, 2018, p. 12)

<sup>163</sup> “De toute éternité, la même pièce se joue.” (FOREST, 2019, p. 83)

<sup>164</sup> “Le pur recommencement d’un récit qui se suffit à lui-même et à l’intérieur duquel, en l’absence de tout repère auquel se fier, rien ne permet jamais de se reconnaître, de se retrouver vraiment.” (FOREST, 2019, p. 84)

<sup>165</sup> “Ici nous avons tout notre temps pour parler.” (FOREST, 1997, p. 169)

<sup>166</sup> “Et tout le monde meurt ? – Oui parce que tout le monde grandit... – Sauf Peter Pan ! – Sauf Peter Pan... – Et les Garçons perdus ! – Oui... – Maman, je voudrais mieux aller au Pays Imaginaire !” (FOREST, 2019, p. 168)

é um lugar desconhecido, um não lugar. Em vários momentos, Forest se refere a esse “não lugar” como “sua casa” através da expressão “*chez moi*” [na minha casa]: “Assim eu cheguei a um lugar do qual eu não sabia nada. Dizer que não tinha nome era uma concessão inútil à falsa poesia. [...] E agora, não havia nenhum lugar na terra que eu pudesse chamar de: ‘Minha casa.’” (FOREST, 2004, p. 21)<sup>167</sup>. De fato, Forest mora nesse ponto do tempo, nesse “*chez moi*” ao qual também se refere em *Crue*: “Com a idade, e agora que minha existência encontrou de volta um fluxo mais estável, eu quis voltar. ‘Para casa’, eu falava.” (FOREST, 2016a, p. 20)<sup>168</sup>.

Mas a experiência literária do tempo também vem da concepção forestiana do tempo como uma “questão de língua” (“O tempo também é uma questão de língua.”, FOREST, 1997, p. 169)<sup>169</sup>. Da mesma maneira que, em *L’oubli*, Forest associa o tempo às palavras, com um narrador que está perdido (no tempo) enquanto perdeu uma palavra, ele faz uma ligação estreita entre o movimento do tempo e o movimento das palavras. Em *L’enfant éternel*, pouco tempo antes do diagnóstico final de Pauline, o narrador e sua esposa parecem estar suspensos pelas palavras dos médicos, como se estes detivessem o poder de marcar o fim do ciclo: “Mas, no fundo de nós mesmos, embora soubéssemos, não estávamos prontos para que a última palavra fosse dita.” (FOREST, 1997, p. 346)<sup>170</sup>. E o casal se projeta no futuro próximo, de novo através das palavras: “Sabíamos quais eram as palavras que viriam.” (FOREST, 1997, p. 347)<sup>171</sup>. As palavras pontuam então o tempo. Ora, em uma perspectiva em que o tempo é literatura, ou em que a literatura faz o tempo, tal paralelo é relevante, ainda mais que, na obra toda, Forest considera o romance como o lugar por excelência da temporalidade presente:

O romance é uma revelação do Tempo, no Tempo. Eu estou, eu teria sido... O presente vivido se vivencia através de um futuro do pretérito inventado. No tempo, nascer, viver, morrer... A ponta mais aguda do sensível toca o instante. [...]

Por esse motivo, o romance sempre é investigação feita na modalidade biológica própria ao nosso aparecimento breve no tempo, pois este último não

<sup>167</sup> “Ainsi j’étais parvenu en un lieu dont je ne savais rien. Dire qu’il n’avait pas de nom serait une concession inutile à la fausse poésie. [...] Et maintenant, il n’y avait plus aucun endroit sur terre que je puisse appeler : *chez moi*.” (FOREST, 2004, p. 21)

<sup>168</sup> “Avec l’âge, et maintenant que mon existence avait retrouvé un cours plus stable, j’ai voulu revenir. ‘*Chez moi*’, disais-je.” (FOREST, 2016a, p. 20)

<sup>169</sup> “Le temps est aussi une affaire de langue.” (FOREST, 1997, p. 169)

<sup>170</sup> “Mais au fond de nous-mêmes, nous avons beau savoir, nous n’étions pas prêts à ce que le dernier mot soit dit.” (FOREST, 1997, p. 346)

<sup>171</sup> “Nous savions ce que seraient les mots qui suivraient.” (FOREST, 1997, p. 347)

o percebemos em primeiro lugar em sua abstração branca de conceito ou na graça dada do instante (FOREST, 1997, p. 138-139)<sup>172</sup>.

A literatura permite, então, a eternidade pelo presente que oferece. Assim Forest explica o título de seu primeiro livro, *L'enfant éternel*: “A criança que morre é eterna. Suas horas estão contadas, mas o tempo, para ela, se abre por dentro. Cada segundo abriga em seu seio os dias que se contam como anos, em séculos de imensidão.” (FOREST, 1997, p. 383-384)<sup>173</sup>. Essa visão de um tempo que se abre lembra, aliás, a visão que Hugo teve antes de escrever *A lenda dos séculos*. No capítulo intitulado “*La vision d’où est sorti ce livre*” [A visão de onde saiu este livro], o escritor descreve uma fenda da qual surgiu o “muro dos séculos”:

Tive um sonho, o muro dos séculos me apareceu.  
Era carne viva com granito bruto,  
Uma imobilidade feita de inquietude,  
Um edifício com um barulho de multidão,  
Buracos negros estrelados por olhos tímidos,  
Evoluções de grupos monstruosos,  
Grandes baixos-relevos, afrescos colossais;  
**Às vezes o muro se abria e deixava ver salas,**  
Antros onde ficavam, felizes e poderosos,  
Vencedores embrutecidos pelo crime, embriagados de incenso,  
Interiores de ouro, de jaspe e pórfiro [...] (HUGO, 1979, p. 65, grifo nosso)<sup>174</sup>.

Apesar de as duas fendas terem suas peculiaridades, uma sendo da humanidade (Hugo), a outra da intimidade (Forest), em ambas a visão do tempo cortado domina. Além disso, da mesma maneira que Forest, Hugo também recorre ao sonho para evocar o tempo. A experiência do tempo passa, então, pelo fato de a literatura ser um espaço atemporal, pela marcação do tempo através das palavras, mas também pela fabulação à qual a literatura leva e que possibilita a criação de um

<sup>172</sup> “Le roman est une révélation du Temps, dans le Temps. Je suis, j’aurai été... Le présent vécu s’habite par le détour de langue d’un futur antérieur inventé. Dans le temps, naître, vivre, mourir... La pointe la plus aiguë du sensible touche l’instant. [...] / Pour cette raison, le roman est toujours enquête menée sur la modalité biologique propre de notre surgissement bref dans le temps. Car ce dernier, nous ne le percevons pas d’abord dans son abstraction blanche de concept ou dans la grâce offerte de l’instant.” (FOREST, 1997, p. 138-139)

<sup>173</sup> “L’enfant qui meurt est éternel. Ses heures sont comptées mais le temps, pour lui, s’ouvre par le travers. Chaque seconde abrite en son sein des jours qui se comptent eux-mêmes en années, en siècles d’immensité.” (FOREST, 1997, p. 383-384)

<sup>174</sup> “J’eus un rêve, le mur des siècles m’apparut. / C’était de la chair vive avec du granit brut, / Une immobilité faite d’inquiétude, / Un édifice ayant un bruit de multitude, / Des trous noirs étoilés par de farouches yeux, / Des évolutions de groupes monstrueux, / De vastes bas-reliefs, des fresques colossales ; / **Parfois le mur s’ouvrait et laissait voir des salles,** / Des antres où siégeaient des heureux, des puissants, / Des vainqueurs abrutis de crime, ivres d’encens, / Des intérieurs d’or, de jaspe et de porphyre [...]” (HUGO, 1979, p. 65, grifo nosso)



espaço único, sem tempo. O tempo, na obra forestiana, constitui assim uma experiência literária, principalmente porque é uma experiência fabulosa.

Desde as primeiras linhas de *L'enfant éternel*, há uma presença forte do campo lexical da fábula, através das evocações repetidas da história de *Peter Pan*. Eis a fórmula clássica “era uma vez no último inverno” (FOREST, 1997, p. 15)<sup>175</sup> ou, ainda, para evocar a desordem do tempo literário: “E tudo começa, de novo, escute-me, pois era uma vez.” (FOREST, 1997, p. 14)<sup>176</sup>. O léxico ligado ao sonho, à fábula, à lenda, ao conto, ao mito reforça a concepção segundo a qual a literatura pode dispensar o tempo e criar sua própria temporalidade. Nesse sentido, o romance é

uma vitória – secreta, inútil, irrisória – no tempo, um milagre sem glória. Um entalhe está aberto, solitário, na espessura amnésica da duração. Para nada nem ninguém senão aquele que insiste em reencontrar as palavras do que foi sua vida. O romance diz o verdadeiro, o belo, o eterno? Ele responde, desse modo, à feia e corruptora falsificação da morte? (FOREST, 1997, p. 131-132)<sup>177</sup>.

Na obra forestiana, o tempo ocupa, portanto, um lugar, se não central, pelo menos singular. Onipresente, tanto como forma quanto como conteúdo, também constitui o meio pelo qual acontece a lembrança, possibilitando o exercício da memória. Mas, sobretudo, o tempo forestiano é estático, característica que se baseia na ruptura do fato-precipício, que engoliu o narrador dentro de um buraco negro. O narrador repete que “mora” nesse ponto do tempo, usando a literatura como um lugar não só atemporal, mas também eterno. Porém, como Forest escreve em *Toute la nuit*, essa experiência não é só literária: “É uma outra eternidade, que não tem nada a ver com a literatura, tampouco com a memória. A experiência está aberta a cada um.” (FOREST, 1999a, p. 143)<sup>178</sup>. À medida que escreve seus romances, Forest explora cada vez mais a questão da temporalidade.

O enredo de *Le chat de Schrödinger* é a priori constrangedor, pelo menos atípico. Nos termos de Forest, trata-se de uma história “seguindo no vácuo as aventuras de um gato indo para lugar nenhum nos caminhos curvos do tempo.”

<sup>175</sup> “il était une fois l'hiver dernier” (FOREST, 1997, p. 15),

<sup>176</sup> “Et tout commence encore, écoute-moi, puisqu'il était une fois.” (FOREST, 1997, p. 14)

<sup>177</sup> “une victoire – secrète, inutile, dérisoire – dans le temps, un miracle sans gloire. Une encoche est ouverte, solitaire, dans l'épaisseur amnésique de la durée. Pour rien ni personne sinon celui qui s'obstine à retrouver les mots de ce qui fut sa vie. Le roman dit le vrai, le beau, l'éternel ? Il réplique ainsi à la laide et corruptrice falsification de la mort ?” (FOREST, 1997, p. 131-132)

<sup>178</sup> “C'est une autre éternité qui n'a rien à voir avec la littérature, ni même avec la mémoire. L'expérience est ouverte à chacun.” (FOREST, 1999a, p. 143)

(FOREST, 2013, p. 31)<sup>179</sup>. Baseando-se na famosa experiência do físico austríaco Erwin Schrödinger, o romance retoma a ideia de que um gato, preso dentro de uma caixa fechada em que há veneno, está racionalmente ao mesmo tempo vivo e morto. Esse estado de transição entre um estado e um outro pertence à teoria, claro, pois, na realidade, ao abrir a caixa, o gato se encontrará morto ou vivo. Mas Forest usa a experiência como metáfora para apreender a eternidade que, segundo ele, se situa nesse exato ponto de transição. Mais cedo, em *L'enfant éternel*, ele esboçava uma ideia similar: “O espaço é um quadrado. O tempo é um círculo. O segredo consiste em unir uma à outra essas duas figuras: morar no ponto nunca tocado de onde se calculam com um compasso os traços de claridade.” (FOREST, 1997, p. 159)<sup>180</sup>. A experiência da eternidade passa, então, pela literatura, uma vez que não pode ser tocada na realidade, mas não fica só nela: a literatura constitui um meio para atingi-la.

Em seu artigo sobre *Le chat de Schrödinger*, intitulado “*L’imagination scientifique: chats et autres figures*” [A imaginação científica: gatos e outras figuras], Hélène Baty-Delalande fala de “*béance*” (“lacuna”) para designar esse lugar de duplo estado:

Os dois universos aparecem como radicalmente incompatíveis, separados por uma lacuna impossível de entender. É dentro desta brecha, talvez, que podemos entender a questão do romance, e é esta brecha que divide os sonhos especulativos sobre o real como infinidade de possíveis, e a aventura deste sonho, tingida de pathos e surpresas, pontuada de eventos concretos [...], de diálogos [...], e de fantasias. Lacuna entre a tentativa de se manter um discurso sobre a vida e de registrar o curso da vida, em sua intermitência e suas aporias (BATY-DELALANDE, 2018, p. 125-126)<sup>181</sup>.

Nesse lugar de “entretanto”, apareceria a intenção de Forest. Mais do que “escrever sem o tempo” ou do que “escrever sem literatura”, Forest almejaria, através da escrita, “tornar-se o tempo”. Em *Toute la nuit*, ele claramente declara querer “tornar-

<sup>179</sup> “*suivant dans le vide les aventures d’un chat s’engageant vers nulle part sur les sentiers bifurquants du temps.*” (FOREST, 2013, p. 31)

<sup>180</sup> “*L’espace est un carré. Le temps est un cercle. Le secret consiste à unir l’une à l’autre ces deux figures : habiter le point jamais touché d’où se calculent au compas ces tracés de clarté.*” (FOREST, 1997, p. 159)

<sup>181</sup> “*Les deux univers apparaissent comme radicalement incompatibles, séparés par une béance impossible à saisir. C’est dans cette brèche, sans doute, que l’on peut saisir l’enjeu du roman, et c’est cette brèche qui sépare les rêveries spéculatives sur le réel comme infinité de possibles, et l’aventure de cette rêverie, mêlée de pathos et de surprises, ponctuée d’événements concrets [...], de dialogues [...], et de fantasies. Béance entre la tentative de tenir un discours sur la vie, et d’enregistrer le cours de la vie, dans son intermittence et ses apories.*” (BATY-DELALANDE, 2018, p. 125-126)

se, a si mesmo, o movimento perpétuo do tempo” (FOREST, 1999a, p. 146)<sup>182</sup>. O “*sarinagara*” forestiano seria apenas um meio, um túnel, para o autor se transformar em temporalidade pura, através das palavras, e talvez conseguir reencontrar sua filha morta. Porém, essa metamorfose pode acontecer apenas através da literatura, isto é, para Forest, premeditadamente vã, como escreve em *L’oubli*: “no momento exato em que [o romance] se torna possível, percebe-se que se escreverá só em vão.” (FOREST, 2018, p. 218)<sup>183</sup>.

### 2.2.3 Da literatura

Interessante é perceber que, nos romances de Forest, a literatura aparece como a filha do casal luto-tempo. Nessa perspectiva, o luto seria o semeador, o tempo o fecundado e a literatura, o fruto dos dois, justificando sua existência pelos meios que oferece para contar a tragédia inicial. De fato, Forest fez várias tentativas literárias para apreender seu fato-precipício, que são suas dez narrativas. Em todas, se refere à literatura como um tipo de salvação, como um êxito, em que encontra o sentido da vida e da morte. Veremos, então, que a profissão de Forest, professor de Letras na universidade, o levou a usar a literatura tanto como conteúdo quanto como forma, por exemplo através da crítica literária.

De fato, todos os romances de Forest são pontuados de muitas referências à literatura, principalmente à literatura francesa canônica. Nesse sentido, a literatura como conteúdo constitui um tema em si. Forest convoca o tempo todo vários autores, seja para comparar sua situação com algum personagem fictício, seja em digressões.

Dos nove capítulos que compõem *L’enfant éternel*, a segunda parte, intitulada “*Histoires dans le noir*” [Histórias na escuridão] (FOREST, 1997, p. 59), aborda a literatura como um catálogo de histórias. Para fugir da realidade, o narrador conta histórias para sua filha. A literatura aparece aqui como um escape, um refúgio: “Falo para que você se prenda à minha voz, esqueça o mal e deixe-se descer comigo no sono improvável. Te faço dormir com histórias e canções de ninar. E te levo no ritmo

<sup>182</sup> “*devenir soi-même le mouvement perpétuel du temps*” (FOREST, 1999a, p. 146).

<sup>183</sup> “*au moment même où [le roman] redevient possible, on réalise qu’il ne s’écrit jamais qu’en vain.*” (FOREST, 2018, p. 218)

das fábulas.” (FOREST, 1997, p. 63)<sup>184</sup>. Através da evocação de contos e fábulas, o narrador cria um espaço para o qual ele leva a filha para ela não sofrer. Por vezes, também a leitura de histórias serve apenas para passar o tempo em uma rotina hospitalar na qual a vida está suspensa em uma espera sem fim, como quando o narrador propõe a Pauline o seguinte: “Que tal declamar poemas?” (FOREST, 1997, p. 65)<sup>185</sup>. Mas, além de um refúgio e de um passatempo, a literatura também é evocada como uma ocupação profissional, uma vez que Forest tem que continuar lecionando na universidade enquanto sua filha está em tratamento (FOREST, 1997, p. 103).

No intuito de entender o papel da literatura na obra forestiana, fizemos um levantamento das referências literárias<sup>186</sup> citadas ao longo do primeiro romance de Forest, *L'enfant éternel*. Além dos contos e das histórias infantis (*Peter Pan*, *Boucle d'or*, *Père Castor*, *Les fables*, de La Fontaine, *La Belle au Bois Dormant*, *Martine*, *Martine petite maman*, *Martine en avion*, *Martine malade*, *Tintin et le lotus bleu*), destaca-se uma apetência por romances cuja temática é uma pessoa que o autor deseja reencontrar – de maneira direta ou indireta (*La divine comédie*, de Dante, *Les possédés*, de Dostoïevski, *Consolation*, de Malherbe, *Les châtiments*, de Hugo, *Tombeau d'Anatole*, de Mallarmé, *Les contemplations*, de Hugo, *Ulysse*, de Joyce, *Hamlet*, de Shakespeare).

Fizemos o mesmo levantamento em todos os romances de Forest e percebemos que, apesar de a literatura constituir um tema fundamental na obra inteira, só se encontram tantas referências em *L'enfant éternel*. Em *Toute la nuit*, apesar de o romance retomar a mesma tragédia, as evocações literárias são raras. Em *Sarinagara*, Forest se interessa mais pela literatura nipônica (uma vez que apresenta biografias), com Kobayashi Issa, o último dos grandes mestres de haikai, Natsume Sôseki, o inventor do romance japonês moderno, Saikaku, com *Vie d'une amie de la volupté*<sup>187</sup> (FOREST, 2004, p. 49), e Bashô. Em paralelo, evoca os clássicos franceses (Racine, Boileau, La Fontaine) e os ingleses, que venera (Whitman, Shelley, Wordsworth, Shakespeare).

<sup>184</sup> “Je parle pour que tu t'accroches à ma voix, oublies le mal et te laisses descendre avec moi dans l'improbable sommeil. Je te berce d'histoires et de comptines. Je te prends dans le rythme des fables.” (FOREST, 1997, p. 63)

<sup>185</sup> “On pourrait réciter des poèmes?” (FOREST, 1997, p. 65)

<sup>186</sup> Todos os títulos a seguir reproduzem a versão francesa, conforme são citados em *L'enfant éternel*.

<sup>187</sup> “Vida de uma amiga da volúpia”, inédito no Brasil.

Foi apenas com *Tous les enfants sauf un* que chegamos a uma lista radicalmente diferente. Escrito dez anos depois, o quarto opus de Forest (o terceiro diretamente ligado à morte de Pauline) volta sob a luz de pensadores, ou seja, não é mais a ficção que interessa Forest, mas as ideias. Entre outros, destacamos *L'érotisme*, de Bataille, Montaigne, Sartre, Céline, *Mars*, de Fritz Zorn, *La maladie comme métaphore*, de Susan Sontag, Hervé Guibert, *Le rameau d'or*, de James Frazer, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, de Philippe Ariès, o estudo de Geoffrey Gorer intitulado “*The pornography of death*” (1955), o artigo de Freud intitulado “*Deuil et mélancolie*”, em *Métapsychologie, Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, de Jean Allouch, Nietzsche, Kierkegaard, Blanchot, *La chambre claire*, de Barthes, e *Poétique*, de Aristóteles. Nessa lista, a literatura não é mais tratada como um catálogo de histórias, mas como uma fonte de conhecimento para dar sentido ao que aconteceu com o narrador. Desse modo, a literatura se torna “útil” e “serve” para explicar a morte de Pauline e o “não lugar” em que o narrador ficou preso.

Ao mesmo tempo, Forest considera a literatura como um vasto território eclético composto por vários gêneros literários, dos romances até os *mangás*, passando pelos quadrinhos, pelos tratados filosóficos, pela poesia e pelos artigos científicos. Em *L'enfant éternel*, ele explica sua postura com certa ironia, criticando a atitude burguesa contemporânea diante da literatura:

Você gostaria, porém, de manter os olhos abertos sobre o mundo em que seus filhos crescerão? Você é um grande leitor de ensaios, mas nem Alain Minc nem Luc Ferry lhe disseram o que pensar de *Dragon Ball Z*. Quanto aos escritores de hoje, fale a eles de quadrinhos, citarão *Tintim* apenas porque a amizade pura do casto repórter de topete e do pequeno chinês do *Lótus azul* provocou neles, há muito tempo, uma primeira ereção de criança... Mas, claro, para não parecer muito idiota, eles vão levá-lo para o sentido figurado, fenomenologizando Milu, psicanalisando Haddock... (FOREST, 1997, p. 244)<sup>188</sup>.

Porém, a literatura, por mais canônica, vanguardista, fabulosa ou burguesa que possa parecer, permanece, para Forest, algo além de um catálogo de histórias que

<sup>188</sup> “*Vous voudriez pourtant garder les yeux ouverts sur le monde dans lequel grandiront vos fils et vos filles ? Vous êtes un grand lecteur d'essais mais ni Alain Minc ni Luc Ferry ne vous ont dit que penser de Dragon Ball Z. Quant aux écrivains d'aujourd'hui, parlez-leur bande dessinée, ils vous répondront Tintin sous prétexte que la pure amitié du chaste reporter à la houppette et du petit Chinois du Lotus bleu a suscité il y a bien longtemps leur première érection d'enfant... Mais bien sûr, pour ne pas avoir l'air trop bête, ils vous la joueront au second degré, phénoménologisant Milou, psychanalysant Haddock...*” (FOREST, 1997, p. 244)

constitui um refúgio e uma ocupação diante da espera do tratamento de sua filha. Ela constitui uma cápsula protetora que envelopa um tipo de verdade que o narrador tenta definir e que, aos poucos, vai se tornar o nó de seu projeto literário.

Em toda a obra de Forest, a literatura ocupa um lugar central, principalmente pela evocação de três aspectos: a fábula, a literatura como um espaço acrônico e a literatura como um corpo. Já dissemos, ao comentar a lista de referências literárias presentes em *L'enfant éternel*, que os contos e as fábulas fazem parte do repertório de maneira significativa. Mas essas referências não podem ser vistas apenas como um conteúdo. A forma da fábula, que brinca com o fantástico e com universos paralelos, além de carregar uma tonalidade infantil, se tornou a forma do primeiro livro. Uma vez que *Peter Pan*, de James Barrie, é o conto preferido de Pauline (FOREST, 1997, p. 332), ele domina o romance, e todas as partes abrem com uma citação em versão original. Aliás, alguns nomes dessas partes estão diretamente ligados ao conto (“Wendy”, FOREST, 1997, p. 317), até mesmo os títulos dos livros de Forest, como *Tous les enfants sauf un*, que retoma a primeira frase do conto inglês.

Em *L'enfant éternel*, Forest brinca ao confundir os contos e as fábulas literárias clássicas com os desenhos da Disney (*Pocahontas*, *A Bela e a Fera*, etc.) e os mangás – aos quais, lembremos, dedica uma parte inteira. Além das referências diretas, o formato da fábula transparece no universo onírico que Forest recria. A dimensão onírica leva a literatura para um outro território, longe da realidade, reafirmando seu poder de imaginação. Desse modo, a literatura é de novo vista como espaço de espera, de divertimento – no sentido primeiro da palavra, de “virar para outra coisa”, próximo de “entretenimento” – ou de salvação.

Em seus romances, Forest faz variações acerca da fábula, com fórmulas emprestadas ao gênero, como “era uma vez”, ou “mas, por enquanto, psiu! Esta é a hora do primeiro desenho animado. Vai começar...” (FOREST, 1997, p. 234)<sup>189</sup>. Em *Le nouvel amour*, o itálico aparece na tipografia do texto, no início de todos os capítulos, como um tipo de meditação poética a respeito do tema que o texto vai abordar. Seu uso, no entanto, sempre fica ambíguo: refere-se tanto ao sonho (em *Toute la nuit*) como à realidade (os diálogos com Pauline em *L'enfant éternel* constam

---

<sup>189</sup> “Mais pour l’instant, chut!, c’est l’heure du premier dessin animé. Ça va commencer...” (FOREST, 1997, p. 234).

em itálico) e parece conter a ambiguidade inerente ao gênero da fábula, que ocupa esse lugar entre a realidade e o sonho.

No decorrer do tempo, Forest explora ainda mais o universo da fábula, propondo até uma poética do “*comme si*”, que pode se traduzir por “*as if*” em inglês ou “faz de conta” em língua portuguesa. Em *Le chat de Schrödinger*, a expressão “*comme si*” (FOREST, 2013, p. 30) aparece várias vezes para introduzir a ambiguidade da experiência do físico austríaco, que coloca o gato em sua caixa envenenada. A fábula é por essência o universo do “*comme si*”, e é bonito ver que a expressão em língua portuguesa se refere, etimologicamente, diretamente ao conto (“fazer de conta”). Na parte intitulada “*Manga*”, de *L’enfant éternel*, Forest chega mesmo a traçar um paralelo entre a vida e o mangá:

A vida é um mangá, isso é certo. O sublime nunca existe sem o grotesco. Passamos sempre do trágico ao gracejo. A grande guerra estelar da Sombra e da Luz, da Morte e da Vida, são os personagens de comédia que fornecem (FOREST, 1997, p. 274)<sup>190</sup>.

Além da fábula, a segunda forma que a literatura assume na obra forestiana é a acronicidade, pois a literatura é apresentada como um espaço atemporal. Já evocamos esse traço ao abordar a temporalidade da obra forestiana<sup>191</sup>, defendendo a ideia de que a literatura é um entalhe na linha do tempo. Da mesma maneira que o fato-precipício forestiano abriu o tempo, a literatura imediatamente permitiu chegar a um universo em que o narrador e o escritor caíram. Nessa perspectiva, tempo e literatura se juntam, como se a literatura se cristalizasse na fenda temporal que a morte de Pauline abriu.

Enfim, a terceira forma consiste em ver a literatura como um corpo. Além da metáfora do livro como túmulo, é o livro como carne e osso que atravessa os romances de Forest. Em *L’enfant éternel*, tem-se: “Lemos cada dia no braço de Pauline o avanço da doença” (FOREST, 1997, p. 261)<sup>192</sup>. E, de novo, em *Toute la nuit*: “A carne da

<sup>190</sup> “*La vie est un manga, c’est certain. Le sublime n’y va jamais sans le grotesque. On passe sans cesse du tragique au bouffon. La grande guerre stellaire de l’Ombre et de la Lumière, de la Mort et de la Vie, ce sont des personnages de comédie qui la livrent.*” (FOREST, 1997, p. 274)

<sup>191</sup> Ver a parte 1.2.2 do presente trabalho.

<sup>192</sup> “*Nous lisons chaque jour sur le bras de Pauline le progrès de la maladie.*” (FOREST, 1997, p. 261)

criança-rei, esvaziemo-la de toda substância corruptível e a pele se torna pergaminho” (FOREST, 1999a, p. 63)<sup>193</sup>.

Mas evocar a literatura, além de um conteúdo – por ser o universo de Forest enquanto professor e escritor – e além de uma forma – uma fábula, um lugar acrônico, um corpo –, também serve a Forest para falar sobre a escrita e a literatura em geral, à maneira de um crítico. Já em *L'enfant éternel*, ele compartilha uma visão peculiar da literatura, segundo a qual toda escrita deve responder a uma necessidade do autor: “Porque, de alguma maneira essencial, um livro deveria existir apenas se se faz independentemente de seu autor, a despeito dele, contra ele, obrigando-o a tocar o ponto preciso de sua vida em que seu ser, irremediavelmente, se desfaz.” (FOREST, 1997, p. 135)<sup>194</sup>. Aqui, além da necessidade romântica da produção literária, o texto lembra a visão de Rainer Maria Rilke em *Carta a um jovem poeta*:

Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: preciso escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples “Preciso”, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso (RILKE, 2006, s/p).

Do mesmo modo, então, segundo Forest, o romance deve visar algo indizível – que exploraremos mais tarde neste trabalho. E Forest retoma essa ideia em vários momentos de sua obra. Em *Toute la nuit*, ele critica o livro que escreveu antes, *L'enfant éternel*, em que não conseguiu alcançar o ponto que queria:

Tudo começa pelo fim. Não há mais este grande vazio para o qual a narrativa corre. Não viramos mais as páginas apenas para conferir que o impossível aconteceu. Estamos no impossível. O horizonte se fecha novamente. [...] Não há poesia desta vez, ainda menos ênfase e lirismo. Eu gostaria apenas de

<sup>193</sup> “*La chair de l'enfant-roi, on la vide de toute substance corruptible et la peau devient parchemin. [...] Alors, autour de ce fossile friable, on construit la fiction splendide et terrifiante d'une créature éternelle.*” (FOREST, 1999a, p. 63).

<sup>194</sup> “*Car, de quelque façon essentielle, un livre ne devrait exister que s'il se fait malgré son auteur, en dépit de lui, contre lui, l'obligeant à toucher le point même de sa vie où son être, irrémédiablement, se défait.*” (FOREST, 1997, p. 135)



dar a impressão de um texto seguindo sua escrita além do ponto em que, a princípio, deveria perder toda razão de ser (FOREST, 1999a, p. 81)<sup>195</sup>.

Cada romance constitui, portanto, uma nova tentativa. Mas Forest sabe, desde o início, que sua missão é vã, pois alcançar esse ponto indizível seria chegar ao “nada”. Na mesma página de *Toute la nuit*, Forest explica:

É a partir daí que tudo resta por dizer [...]. Não há indizível. As frases se estendem, se tornariam quase imóveis. Em teoria, não há limites... Apenas o esgotamento do desejo... Vejo-me escrevendo tudo isso até o infinito, mesmo para nada, para ninguém... Haveria essa única história, que duraria página após página... Todo o interminável da linguagem, e o resto... (FOREST, 1999a, p. 81-82)<sup>196</sup>.

Portanto, uma vez que Forest corre atrás do nada em seus romances, pode-se caracterizá-lo como “niilista”? Em *L'enfant éternel*, ele comenta brevemente a respeito: “Romantismo? Niilismo?... Não acho...” (FOREST, 1997, p. 135)<sup>197</sup>. No mesmo romance, algumas páginas mais para frente, ele define, porém, o que entende por “niilismo”: “A arte é o enigma negro premeditado. O niilismo é tudo o que o desvia pela incapacidade de pensar diante do nada. Não há salvação nenhuma proposta do outro lado do mal, nenhum valor exceto aquele que nasce dessa experiência.” (FOREST, 1997, p. 213)<sup>198</sup>. Portanto, o niilismo, por não focar no nada e só desviar dele, não constitui o projeto literário forestiano, pois o nada é justamente a matéria dos romances, ainda mais dos últimos.

Assim, embora Forest fale que a escrita serve, em primeiro lugar, para a memória (“Preciso escrever para lembrar. Há coisas que voltam apenas dessa

<sup>195</sup> “*Tout commence par la fin. Il n’y a plus ce grand vide vers lequel se précipite le récit. On ne tourne plus les pages pour vérifier que l’impossible a eu lieu. On est dans l’impossible. L’horizon se referme. [...] Pas de poésie cette fois-ci, beaucoup moins d’emphase et de lyrisme. Je voudrais seulement donner l’impression d’un texte continuant à s’écrire au-delà du point où, en principe, il devrait perdre toute raison d’être.*” (FOREST, 1999a, p. 81)

<sup>196</sup> “*C’est à partir de là que tout reste à dire. [...] Il n’y a pas d’indicible. Les phrases s’étirent, elles deviendraient presque immobiles. En théorie, il n’y a pas de limites... Juste l’épuisement du désir... Je me vois écrivant tout cela à l’infini, même pour rien, pour personne... Il y aurait cette seule histoire qui durerait de page en page... Tout l’inachevable du langage, et puis le reste...*” (FOREST, 1999a, p. 81-82)

<sup>197</sup> “*Romantisme? Nihilisme?... Je ne crois pas...*” (FOREST, 1997, p. 135)

<sup>198</sup> “*L’art est l’énigme noire méditée. Le nihilisme est tout ce qui s’en détourne par incapacité à penser en face le néant. Il n’y a aucun salut proposé de l’autre côté du mal, aucune valeur sinon celle qui naît de cette expérience même.*” (FOREST, 1997, p. 213)

maneira”, FOREST, 1999a, p. 83)<sup>199</sup>, ele fornece uma definição bem precisa do que tem que ser um romance:

a verdadeira ambição do romance deve ser a de explorar esta experiência em todas as suas dimensões simultâneas. O indivíduo mora em um ponto de saber que se espalha ao mesmo tempo para todas as posturas do parentesco. Percorre os quatro ângulos do quadrado familiar de base e vê girar ao seu redor o círculo mais longínquo da tribo social inteira. O exercício é difícil, pois implica o esfacelamento vivido e pensado de tudo o que fomos [...] (FOREST, 1997, p. 140)<sup>200</sup>.

Segundo Forest, o romance é uma exploração do ser a despeito dele mesmo. A literatura não deve almejar a representação da realidade, que entrega apenas fatos e dados. A literatura deve ser vivida como uma “experiência nua” (FOREST, 1997, p. 147)<sup>201</sup>, e Forest se vê como um aventureiro armado das palavras: “uma língua romanesca existe hoje para expressar [a experiência de Forest]: por minha conta e risco, na fronteira traçada por meus fracos limites e por meus pobres meios, sozinho, como sempre se está neste tipo de situação.” (FOREST, 1997, p. 147)<sup>202</sup>.

A obra de Philippe Forest se compõe, portanto, de três temáticas que atravessam seus romances: o luto, o tempo e a literatura. Contudo, embora seja possível, como fizemos, dissociá-las para a análise, é importante lembrar que os três eixos estão estreitamente interligados. O luto não deixa de ser uma experiência temporal, no sentido que é preciso de tempo para viver o luto, mas também porque consiste em uma ruptura na linha do tempo, na vida do narrador, levando-o para uma dimensão superior, em que se sente tanto preso quanto livre. Luto e tempo são, nesse sentido, complementares, junto com a literatura que dá espaço ao luto, explorando a fenda aberta pela morte de Pauline. A visão do livro como túmulo possibilita a criação de um lugar atemporal dentro da literatura, feito de palavras que não são nem mortas nem vivas. Mas, como se trata aqui de escritas de si que envolvem uma aventura em

<sup>199</sup> “J’ai besoin d’écrire pour me souvenir. Il y a des choses qui ne me reviennent qu’ainsi” (FOREST, 1999a, p. 83)

<sup>200</sup> “L’ambition vraie du roman doit être d’explorer cette expérience dans toutes ses dimensions simultanées. L’individu habite un point de savoir qui rayonne à la fois vers toutes les postures de la parenté. Il parcourt les quatre sommets du carré familial de base et voit tourner autour de lui la ronde plus lointaine de la tribu sociale tout entière. L’exercice est difficile car il implique l’arrachement vécu et pensé à tout ce qu’on a été [...]” (FOREST, 1997, p. 140)

<sup>201</sup> “expérience nue” (FOREST, 1997, p. 147)

<sup>202</sup> “une langue romanesque existait aujourd’hui pour la dire : à mes risques et périls, dans la frontière tracée de mes faibles limites et de mes pauvres moyens, seul comme on l’est toujours en de pareils cas.” (FOREST, 1997, p. 147)

primeira pessoa, podemos afirmar que, da mesma maneira que temos três temas, destacam-se três *eus* forestianos: um *eu* em luto, um *eu* acrônico e um *eu* literário.

## 2.3 OS CICLOS DA OBRA FORESTIANA

A análise dos eixos temáticos possibilitou a identificação de três *eus*, que, por sua vez, permitem recortar o corpus e classificar os romances em três ciclos. Dessa forma, podemos destacar as transformações do *eu* do narrador para que transpareça sua inflexão essencial, hipótese do presente trabalho. Nesse sentido, definimos três grupos de romances, que chamamos de “ciclos do *eu*”. Eles correspondem, com exceção de um romance, à evolução cronológica da obra, de 1997 a 2019:

1) o ciclo I, do “*eu* precipício”, apresenta um narrador que está diante do fato-precipício, portanto em luto, em uma dimensão temporal determinada e diretamente ligada ao adoecimento e falecimento de sua filha;

2) o ciclo II, do “*eu* fragmentado”, revela um narrador que já se distanciou do fato-precipício, porém não consegue virar a página e recompor-se, deixando sua vida se desfazer;

3) o ciclo III, do “*eu* vazio”, é elaborado por um narrador anônimo que não expressa os dados precisos de sua existência, o que torna os romances um tipo de experiência metafísica após uma tragédia que não é explícita.

### 2.3.1 O ciclo I: o “*eu* precipício”

Para classificar os romances de Forest, baseamo-nos na relação do *eu* do narrador com o mundo e definimos três fases cronológicas, partindo da morte da filha do narrador até 2019. A primeira fase reúne os romances de 1997 a 1999, que destacam um “*eu* precipício” e nos quais o narrador se depara cruamente com o evento trágico, tentando dar sentido a uma realidade insuportável. Nesse primeiro grupo, encontram-se *L'enfant éternel* (1997) e *Toute la nuit* (1999), romances que, de perspectivas diferentes, narram o mesmo evento, do adoecimento e falecimento de Pauline à escrita por Forest de seu primeiro romance.

*Toute la nuit* concluiu por alguns anos o ciclo diretamente ligado à morte de Pauline, pois foi apenas em 2007, dez anos após a publicação de *L'enfant éternel*, que Forest resolveu escrever de novo sobre a tragédia, dessa vez com a lucidez que

o distanciamento de uma década oferece. No prefácio de *Tous les enfants sauf un*, ele explica sua proposta:

Dei-me conta de que ontem, dez anos atrás, nossa filha morrerá. Foi no dia 25 de abril de 1996.

Faz, portanto, exatamente dez anos que escrevi as primeiras linhas de meu primeiro romance. Em *L'enfant éternel* e em *Toute la nuit* de novo, contei como.

Desde então, lembro de ter pensado várias vezes que devia retomar essa história, dar uma forma que caiba melhor ao que eu devia ter dito, mas que o imediatismo do desespero me impedira de expressar como devia. Nunca me reli. Não era necessário. Sei que foi mal dito, mal feito. Um romance me parecia uma evidência. Porém, essa evidência hoje está muito distante. Parece-me que precisava apresentar tudo sem artifício: dizer muito diretamente os eventos tais como aconteceram, de maneira a fazer entender, sem literatura, o que, no mundo de hoje, podem significar a doença e a morte de uma criança (FOREST, 2007a, p. 9-10)<sup>203</sup>.

Portanto, incluímos *Tous les enfants sauf un* nesse primeiro ciclo, pois ele retoma o mesmo acontecimento, apesar da ambiguidade a respeito de seu gênero literário. Em alguns materiais paratextuais, *Tous les enfants sauf un* não é propriamente considerado como “romance” (“roman”), mas como ensaio. Aliás, com exceção de *Crue* (2016a), de *L'oubli* (2018) e de *Je reste roi de mes chagrins* (2019), nenhum livro de Forest apresenta claramente a menção “roman” na capa ou nas primeiras páginas. Porém, na classificação das obras de Forest feita pela editora Gallimard e que consta nas primeiras e últimas páginas de *Je reste roi de mes chagrins*, quase todos livros aparecem na categoria “romances”, com *Tous les enfants sauf un* sendo relegado à categoria dos “essais” (ensaios). Na revista literária *Décapage*, que em 2011 dedicou um longo dossiê a Forest, lê-se que o autor, com *Tous les enfants sauf un*, “sob a forma de um ensaio [...], de uma investigação, volta sobre o significado social e antropológico deste evento, o estatuto simbólico da doença, do luto, da infância na nossa sociedade.” (DÉCAPAGE, 2011, p. 85)<sup>204</sup>.

<sup>203</sup> “J’ai réalisé qu’hier, il y a dix ans, notre fille était morte. C’était le 25 avril 1996. / Cela fait donc dix ans très exactement que j’ai écrit les premières lignes de mon premier roman. Dans *L’enfant éternel*, puis dans *Toute la nuit* à nouveau, j’ai raconté comment. / Depuis, je me rappelle avoir plusieurs fois pensé que je devais reprendre ce récit, lui donner une forme qui convienne davantage à ce que j’aurais dû dire mais que l’immédiateté du désespoir m’avait interdit d’exprimer comme il convient. Je ne me suis jamais relu. Cela n’est pas nécessaire. Je sais que j’ai mal dit, mal fait. Un roman me paraissait l’évidence. Mais cette évidence est aujourd’hui très lointaine. Il me semble qu’il aurait fallu tout présenter sans aucun artifice : dire très directement les événements tels qu’ils se sont déroulés de manière à faire entendre, sans littérature, ce que, dans le monde d’aujourd’hui, peuvent signifier la maladie et la mort d’une enfant.” (FOREST, 2007a, p. 9-10)

<sup>204</sup> “Sous la forme d’un essai, Philippe Forest dit ‘sans littérature, ce que dans le monde d’aujourd’hui peuvent signifier la maladie et la mort d’une enfant.’ Sous la forme d’une enquête, il revient sur la

Portanto, como considerar esse livro, que é tanto romance quanto ensaio? Na mesma página da revista, Forest compartilha sua opinião a respeito de tal classificação:

Deixo aqui *Tous les enfants sauf un* na categoria dos romances. Mas é a palavra “ensaio” que aparece na capa do livro. O que é uma pena, pois, me falaram, é a única razão pela qual não foi possível dar-lhe o prêmio literário que um júri quis lhe dar. [...] O projeto consistia em escrever meu primeiro romance sob a aparência de um ensaio que, finalmente, reivindicaria sua forma de romance. Tratava-se, para mim, exatamente dez anos depois, de retomar mais uma vez *L'enfant éternel*, de modo a dar voz às ideias que expressei e às quais o leitor, hipnotizado pelo pathos da narrativa, não prestara muita atenção (DÉCAPAGE, 2011, p. 85-88)<sup>205</sup>.

*Tous les enfants sauf un* situa-se, portanto, na fronteira entre ensaio e romance, como, no final, a maioria dos livros de ficção de Forest, cuja definição de gênero fica ambígua. A editora considerou *Tous les enfants sauf un* como um ensaio, mas Forest declarou tê-lo construído como romance. Mesmo assim, o narrador forestiano contradiz o autor em *L'enfant éternel*, considerando o livro que escreve como algo diferente de um romance: “não estou escrevendo um romance” (FOREST, 1997, p. 152)<sup>206</sup>. Entende-se a quimera de objetividade que Forest quer transmitir, e isso na mesma perspectiva de uma literatura como artifício, oposta à verdade. Para nosso trabalho, consideraremos *Tous les enfants sauf un* como um romance pelo simples motivo de que é uma terceira tentativa de abordar a tragédia primordial e que considerá-la como ensaio levantaria suspeita também acerca de *Toute la nuit* e de *L'enfant éternel*. Nesse primeiro ciclo, Forest explora, então, a morte da filha sob distintos aspectos, como para cercar o fato por completo e entendê-lo. Com efeito, a linha de vida do narrador sofreu uma ruptura brutal, para a qual apenas a escrita serve como instrumento de construção de sentido.

---

signification sociale et anthropologique de cet ‘événement’, le statut symbolique de la maladie, du deuil, de l'enfance dans notre société.” (DÉCAPAGE, 2011, p. 85)

<sup>205</sup> “Je garde ici *Tous les enfants sauf un* dans la rubrique des romans. Mais c’est le mot ‘essai’ qui apparaît sur la couverture de l’ouvrage. Ce qui est bien dommage car, m’a-t-on dit, c’est la seule raison pour laquelle n’a pas pu lui être décerné le prix littéraire qu’un jury était disposé à lui donner. [...] Le projet consistait à réécrire mon premier roman sous l’apparence d’un essai qui enfin revendiquait sa forme de roman. Il s’agissait surtout pour moi, très exactement dix ans après, de reprendre une nouvelle fois *L'enfant éternel* de manière à faire entendre les idées que j’y exprimais et auxquelles le lecteur, hypnotisé par le pathétique du récit, n’avait pas prêté vraiment attention.” (DÉCAPAGE, 2011, p. 85-88)

<sup>206</sup> “je n’écris pas un roman” (FOREST, 1997, p. 152).

### 2.3.2 O ciclo II: o “eu fragmentado”

O segundo grupo de romances apresenta um narrador levemente diferente. Apesar dos anos passados e do distanciamento natural do fato-precipício, ele parece não conseguir recompor-se. Chamamos a esse grupo de ciclo do “eu fragmentado”. Agrupa os romances *Sarinagara*, *Le nouvel amour* e *Le siècle des nuages*, publicados entre 2004 e 2010, que apresentam um primeiro distanciamento da morte de Pauline, abordando respectivamente temas como a literatura (japonesa), o amor e a figura paternal.

Publicado em 2004, *Sarinagara* constitui o primeiro grande ponto de ruptura na obra de Forest e por isso anuncia uma nova fase. A morte de Pauline deixa de ser o tema central da narrativa, além de sua justificativa, e o distanciamento acontece tanto na temática quanto na geografia. Nesse romance, o narrador ganhou uma bolsa do governo francês para ficar na residência artística da Villa Kujayama, de Kyoto, o que lhe permitiu ir ao Japão com a esposa (FOGLIA et al., 2018, p. 314). Forest aproveitou a viagem para estudar a vida de três artistas nipônicos que tiveram uma experiência íntima com a morte: o poeta Kobayashi Issa, o escritor Natsume Sôseki e o fotógrafo Yokuse Yamahata. Os três relatos de vida constituem, cada um, uma parte do romance e são entrecortados pelo relato pessoal de Forest, tal como em um diário de viagem, com um narrador deslocado e perdido no mundo, à maneira do protagonista do filme *Lost in: translation*, de Sofia Coppola. O narrador de *Sarinagara* começa sua viagem em Paris (capítulo 1), vai para Kyoto (capítulo 3), Tóquio (capítulo 5) e termina em Kobe (capítulo 7). Ainda no registro das escritas de si, bem como nas escritas de vida, o romance destaca uma fragmentação do narrador, tanto no espaço quanto nas questões metafísicas que aborda, principalmente a vida diante da traumática experiência da morte.

No mesmo ciclo, *Le nouvel amour*, publicado em 2007, retoma essa abertura espacial e temática, focando dessa vez na irrupção de um novo amor na vida do narrador. O casal primordial passa por uma crise, provocada pela morte da filha. Nos corredores da universidade onde trabalha, o narrador encontra uma mulher mais jovem, pela qual se apaixona. De novo, a perspectiva da ruptura está em todo o romance, através de um *eu* dividido entre duas mulheres, duas épocas de sua vida, duas identidades.

*Le siècle des nuages*, de 2010, encerra o ciclo, voltando-se, com mais de quinhentas páginas, para a vida do pai do narrador, piloto da aviação, que acabara de falecer. Então, após a ruptura com a geografia e com a esposa, trata-se aqui da ruptura através a figura do pai. Forest analisa pelo filtro familiar seu próprio *eu*. O narrador se fragmenta na figura do filho, do adulto, do pai, espalhando-se como nuvens no céu. Talvez seja esse romance o mais autobiográfico de todos, no sentido de Montaigne, de Rousseau ou de Lejeune, apesar de Forest não ser, de novo, o centro da narrativa.

### 2.3.3 O ciclo III: o “*eu vazio*”

Enfim, a partir de 2013, observa-se uma mudança radical nos escritos de Forest, quando ele inicia uma “forma de experimentação perigosa em que toda certeza identitária se desfaz” (FOREST, 2013, p. 68)<sup>207</sup>. Os textos desse terceiro grupo apresentam um *eu* que se projeta no universo mais fantástico e cuja fragmentação aconteceu, deixando-o no vácuo da existência. O ciclo se constitui dos romances *Le chat de Schrödinger*, *Crue*, *L’oubli* e *Je reste roi de mes chagrins*, publicados entre 2013 e 2019. Esses quatro últimos textos são narrativas contadas por um narrador pouco identificável, que chamamos de “*eu vazio*”, sobre o qual nos deteremos no final deste trabalho. Os enredos são mais alegóricos e a morte de uma menina aparece seja como detalhe da narrativa ou como plano de fundo.

Os quatro romances desse ciclo abordam assuntos cada vez mais abstratos. *Le chat de Schrödinger*, fábula metafórica baseada na famosa experiência do cientista austríaco epônimo, aborda o tema do luto sob uma forma poética e metafísica, em que o autor usa um novo tipo de *eu*, senão desumanizado, pelo menos muitas vezes impessoal. Não se trata mais de um narrador claramente identificado com a figura do autor, como um clone literário de Forest, mostrando elementos de sua vida na realidade, mas de um narrador anônimo, que usa um *eu* metafísico em ambientes também não determinados.

Essa inflexão para o indefinido e indefinitivo também aparece nos dois romances seguintes. Em *Crue*, publicado em 2016, um narrador, de novo anônimo, mas do qual sabemos que perdeu uma filha pequena, anda em uma cidade histórica

---

<sup>207</sup> “*forme d’expérimentation dangereuse où se défait toute certitude identitaire*” (FOREST, 2013, p. 68).

da Europa, cujo nome também não é citado, quando uma enchente ameaça as ruas e destrói as construções humanas. Metáfora da vida do sujeito moderno ou pós-moderno perdido na contemporaneidade? No início de 2018, Forest retomou essa experiência literária, aventurando-se ainda mais longe na abstração e nas alegorias, com seu último romance, *L'oubli*, no qual se arrisca em uma estética do esquecimento: certa manhã, ao acordar, um narrador, de novo anônimo, sofre de amnésia e começa a procurar em todos os lugares uma palavra que esqueceu. Inicia-se, então, uma busca desesperada por algo intangível, através de tribulações íntimas e fabulosas. Por fim, *Je reste roi de mes chagrins*, publicado em agosto de 2019, retoma o narrador anônimo que conta, à maneira de um dramaturgo shakespeariano, uma cena entre o pintor Sutherland e o premiê inglês Winston Churchill. De novo, deparamo-nos com um narrador discreto, mas que dessa vez se identifica através de duas figuras históricas. Em uma entrevista inédita, feita durante o colóquio de 2016, a respeito de sua obra (*Je reste roi de mes chagrins* ainda não tinha sido lançado), Forest comenta sobre o último ciclo:

Ainda baseados na mesma experiência, *Le chat de Schrödinger*, *Crue* e *L'oubli* sem dúvida formam outra sequência. Esses três romances, aos meus olhos, contam uma história idêntica, com a qual acredito ter terminado. [...] esses três livros têm em comum empréstimos dos códigos da literatura fantástica (FOREST in: FOGLIA et al., 2018, p. 297)<sup>208</sup>.

Portanto, o recorte que escolhemos, em três fases, tem por intuito destacar a inflexão do *eu* na obra forestiana, do fato-precipício a uma dimensão singular, emprestando elementos ao universo fantástico: parece que, no decorrer dos anos, o *eu* forestiano se distanciou, na obra literária, de seu núcleo primordial, perdendo-se e falhando em reconstituir sua unidade.

---

<sup>208</sup> “*Tout en reposant toujours sur la même expérience, Le chat de Schrödinger, Crue et L'oubli forment sans doute une autre séquence. Ces trois romances, à mes yeux, relatent une histoire identique avec laquelle je crois avoir terminé. [...] ces trois livres ont en commun d'emprunter aux codes de la littérature fantastique.*” (FOREST in: FOGLIA et al., 2018, p. 297)



FIGURA 1 – CLASSIFICAÇÃO DOS DEZ ROMANCES DE FOREST (1997 A 2019)

<b>Ciclo I</b> <b>“eu precipício”</b>	<b>Ciclo II</b> <b>“eu fragmentado”</b>	<b>Ciclo III</b> <b>“eu vazio”</b>
<i>L’enfant éternel</i> (1997)	<i>Sarinagara</i> (2004)	<i>Le chat de Schrödinger</i> (2013)
<i>Toute la nuit</i> (1999a)	<i>Le nouvel amour</i> (2007b)	<i>Crue</i> (2016a)
<i>Tous les enfants sauf un</i> (2007a)	<i>Le siècle des nuages</i> (2010a)	<i>L’oubli</i> (2018)
		<i>Je reste roi de mes chagrins</i> (2019)

FONTE: O autor (2020).

### 3 AUTOFICÇÃO E A OBRA FORESTIANA

Pressupusemos, neste trabalho de tese, que há uma inflexão do *eu* nos romances de Forest, passando de um *eu* semelhante à figura do autor nos primeiros romances para um *eu* mais indefinido nos últimos, inflexão que os três ciclos da segunda parte anunciam. Os três eixos temáticos destacados (o luto, o tempo e a literatura) atravessam todas as narrativas ficcionais de Forest e estão intrinsecamente ligados por um elemento fundamental da escrita forestiana: o *eu*. Esse *eu* do narrador serve não só de fio condutor dentro da obra como também garante, a priori, sua coerência. De fato, nos romances de Forest não há luto, tempo, nem literatura sem o veículo do *eu*. Porém, embora seja um elemento central, o *eu* forestiano, como veremos na quarta parte, é fundamentalmente complexo. Perguntamos, então, em que medida a obra forestiana, que se alicerça no *eu* de seu narrador, pertence às escritas de si e à chamada “autoficção”, mas também quais traços Forest empresta desse fenômeno literário e o que traz para a reflexão a respeito, pois, além do protocolo nominal da tripla identidade autor-narrador-protagonista (GENETTE, 1991), a obra forestiana questiona do uso do *eu* como fundamento das escritas de si. Cada vez mais anônimo e indefinido, o *eu*, principalmente no terceiro ciclo de romances, o ciclo do “*eu* vazio”, parece não ter mais a missão de contar a vida do narrador, como por exemplo em uma autobiografia ou uma autoficção. Onde se situa a obra forestiana na autoficção contemporânea e em que medida uma narrativa do *eu* ainda pode ser caracterizada como uma escrita de si, se o *eu* não remete mais a uma pessoa ou, pelo menos, a uma pessoa claramente definida?

#### 3.1 FUNDAMENTOS DA ESCRITA DE SI FORESTIANA

Há vários elementos fundamentais que fazem da obra forestiana uma escrita de si. O primeiro, apesar de óbvio, precisa ser enunciado aqui: as nove narrativas de Forest usam o pronome pessoal “eu” para se referir ao narrador. Aliás, todos os romances de Forest contêm o “eu” do narrador já nas primeiras páginas:

**Eu** não sabia (FOREST, 1997, p. 13).

**Eu** nunca soube se Pauline, às vezes, lembrava-se de seus sonhos (FOREST, 1999a, p. 21).

[...] em breve **eu** não me lembrarei de nada, nada, exceto essa história que voltava todas as noites assim que **eu** pegava no sono (FOREST, 2004, p. 15).

**Eu** me dei conta de que ontem, dez anos atrás, nossa filha tinha morrido (FOREST, 2007a, p. 9).

Quando minha filha morreu, **eu** tive o sentimento estúpido de ter me tornado de repente invulnerável (FOREST, 2007b, p. 13).

Mesmo sua data de nascimento, **eu** a esquecera (FOREST, 2010a, p. 37).

[...] **eu** não digo nada do aspecto barroco de tal bricolagem [...] (FOREST, 2013, p. 17).

Foi como uma epidemia. Mas o mundo nunca soube nada a respeito. Não existem crônicas que registrem os traços do fenômeno sobre o qual **eu** falo [...] (FOREST, 2016a, p. 11).

Certa manhã, uma palavra me faltou.

Foi assim que tudo começou.

Uma palavra.

Mas qual, **eu** não sei (FOREST, 2018, p. 11).

**Eu** falo sob o efeito da idade provavelmente. Eu nem sempre pensei assim (FOREST, 2019, p. 26) [grifos nossos].<sup>209</sup>

Apesar dessa constatação, notamos, a respeito do último romance, *Je reste roi de mes chagrins*, que o “eu” aparece, mas apenas após uma parábola de algumas páginas e um primeiro capítulo, intitulado “*Avant le lever du rideau*” [Antes que a cortina se levante]. Aliás, nesse primeiro capítulo, Forest brinca com o conceito de identidade, fazendo de seu protagonista uma sombra misteriosa, primeiramente anônima, que ele chama “*l’homme*” [o homem], antes de finalmente deixá-lo aparecer:

Não dá para ver o rosto dele. Poderia ser qualquer um. A imagem o mostra de costas, maravilhosamente redondo, envolto em um casaco grosso, com um chapéu na cabeça. [...] Imerso em seus pensamentos, **o homem** contempla uma paisagem do campo inglês [...] (FOREST, 2019, p. 17, grifo nosso)<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> “**Je** ne savais pas.” (FOREST, 1997, p. 13) / “**Je** n’ai jamais su si Pauline, parfois, se souvenait de ses rêves.” (FOREST, 1999a, p. 21) / “[...] bientôt **je** ne me rappellerai plus rien, rien sauf cette histoire qui revenait tous les soirs dès que **je** m’endormais.” (FOREST, 2004, p. 15) / “**J**’ai réalisé qu’hier, il y a dix ans, notre fille était morte.” (FOREST, 2007a, p. 9) / “Quand ma fille est morte, **j**’ai eu le sentiment stupide d’être soudainement devenu invulnérable.” (FOREST, 2007a, p. 13) / “Même sa date de naissance, **je** l’avais oubliée.” (FOREST, 2010a, p. 37) / “[...] **je** ne dis rien du caractère baroque d’un tel bricolage [...]” (FOREST, 2013, p. 17) / “Ce fut comme une épidémie. Mais le monde n’en sut jamais rien. Le phénomène dont **je** parle, il n’existe pas de chroniques qui en aient enregistré la trace [...]” (FOREST, 2016, p. 11) / “Un matin, un mot m’a manqué. C’est ainsi que tout a commencé. Un mot. Mais lequel, **je** ne sais pas.” (FOREST, 2018, p. 11) / “**Je** parle sous l’effet de l’âge sans doute. **Je** n’ai pas toujours pensé ainsi.” (FOREST, 2019, p. 26) [grifos nossos]

<sup>210</sup> “On ne voit pas son visage. Il pourrait s’agir de n’importe qui. L’image le montre de dos, formidablement rond, enveloppé dans un manteau épais, son chapeau sur la tête. [...] Plongé dans ses pensées, **l’homme** contemple un paysage de campagne anglaise [...]” (FOREST, 2019, p. 17, grifo nosso)

A sombra do homem nesse último *opus* não deixa de lembrar a questão da identidade do *eu* na obra forestiana. Desenvolveremos, na quarta parte deste trabalho, a análise precisa da inflexão do *eu* forestiano, mas, por enquanto, presumimos que, em todos os seus romances, Forest usa o “eu” como uma referência – ora mais, ora menos direta – a si mesmo. Contudo, o leitor pressupõe, pelo menos nos primeiros romances, que esse “eu” remete de fato a Philippe Forest. Apesar de nunca citar o próprio nome, o autor estabelece com o leitor um pacto referencial tácito (LEJEUNE, 1975, p. 36), segundo o qual o narrador, o protagonista e o autor se referem à mesma pessoa. Os elementos autobiográficos, tais como os personagens (a filha, a esposa, o pai), os lugares (Paris, os hospitais, Sainte-Cécile, Londres, Nantes, o Japão, a Inglaterra), as épocas (o adoecimento da filha, a viagem para o Japão, a separação do casal, o falecimento do pai, a publicação dos livros) são dados que condizem com a cronologia da vida real de Forest (FOGLIA et al., 2018, p. 307-329) e fazem com que a identificação do narrador seja evidente.

Em *Le pacte autobiographique*, Lejeune (1975) explicita os modos de expressão da identidade do narrador e do protagonista através do uso da primeira pessoa:

É o que Gérard Genette chama de narração “autodiegética” em sua classificação das “vozes” da narrativa, classificação que ele estabelece a partir das obras de ficção. Mas ele nota muito bem que pode haver narrativa “em primeira pessoa” sem que o narrador seja a mesma pessoa que o protagonista. É o que ele chama mais amplamente de narração “homodiegética”. [...] É preciso, portanto, distinguir dois critérios diferentes: o da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais os aspectos da pessoa gramatical remetem (LEJEUNE, 1975, p. 16)<sup>211</sup>.

A distinção que Lejeune faz a partir das observações de Genette, entre o *eu* da pessoa gramatical e o *eu* que se refere ao autor, pode se aplicar aos romances de Forest. Sempre testemunha ou por trás dos acontecimentos, o *eu* forestiano nunca se põe à frente da narrativa, mas, ao mesmo tempo, também nunca desaparece por completo. Paradoxalmente – porque se trata a priori de uma escrita de si –, Forest

---

<sup>211</sup> “C’est ce que Gérard Genette appelle la narration ‘autodiegétique’ dans sa classification des ‘voix’ du récit, classification qu’il établit à partir des œuvres de fiction. Mais il distingue fort bien qu’il peut y avoir récit ‘à la première personne’ sans que le narrateur soit la même personne que le personnage principal. C’est ce qu’il appelle plus largement la narration ‘homodiegétique’. [...] Il faut donc distinguer deux critères différents : celui de la personne grammaticale, et celui de l’identité des individus auxquels les aspects de la personne grammaticale renvoient.” (LEJEUNE, 1975, p. 16).

escolheu uma narração homodiegética em vez de autodiegética, ou seja, com um *eu* não protagonista, para contar os acontecimentos de um outro personagem. Contudo, essa caracterização da narração serve apenas para os dois primeiros ciclos de romances, nos quais há enredos identificáveis e próximos aos eventos vividos pelo autor. Já no terceiro ciclo, os acontecimentos são escassos e o enredo tende mais para uma reflexão ou para viagens metafísicas (a condição de vida-morte do gato, as perambulações na cidade devastada, a busca pela palavra perdida, a conversa entre o pintor e seu modelo). Mas é nesse ciclo que o *eu* se torna central, ou seja, cada vez mais protagonista. Assim, o *eu* forestiano acaba ultrapassando a simples postura de testemunha e ocupa o cenário de maneira primordial, sem, todavia, se referir diretamente a Forest.

Enquanto autor, Forest distingue, dentro de sua própria obra, “escrita *de si*” e “escrita *sobre si*”. A obra forestiana, nesse sentido, não é uma escrita que está a serviço do *eu*, mas que parte dele. A obra não consiste em destacar a autobiografia de Philippe Forest, pois Forest não se escreve, mas escreve a *partir de si* e de sua experiência (e de seu fato-precipício). Por isso talvez não se importe tanto com a veracidade dos fatos, apesar das duvidosas declarações de veracidade no início de vários de seus romances. Talvez seja também o motivo pelo qual tenha colocado “romances” e não “relatos” (*récits*) ou “autobiografias” na capa de seus livros. Assim, reivindica, a priori, a ficcionalidade de sua escrita, longe dos fatos reais da própria vida. Apesar de iniciar sua obra com o relato da morte da filha, Forest, com a escolha pelo gênero “roman”, revelou sua intenção de contar “ficções do *eu*”, obviamente inspiradas em sua própria identidade. Contudo, se considerarmos que, aos poucos, o *eu* forestiano deixa de se referir diretamente à pessoa de Philippe Forest – principalmente no último ciclo de romances, mas não de forma explícita –, levanta-se a questão do tipo de escrita que Forest usa. Se conviermos que Forest não almeja destacar ou explorar sua vida através de pedaços de autobiografia, mas apenas recorrer ao seu *eu* para discursar a respeito de outras vidas e da questão da identidade, assumindo a ficção de sua escrita, podemos admitir que ele escreve um tipo de “autoficção”.

### 3.2 DA (AUTO)FICCIONALIDADE DA OBRA FORESTIANA

Não é muito arriscado afirmar que nos últimos anos houve uma proliferação de textos autoficcionais no cenário mundial, mais especificamente no cenário francês, acontecimento que revistas literárias, tais como *Le Magazine littéraire*<sup>212</sup>, apontaram com certa frequência em dossiês especiais. Fenômeno recente e complexo, a autoficção apresenta, no entanto, certa pluralidade de formas que nos leva a questionar o tipo de narrativas que a constituem e interrogam sua homogeneidade. Nos anos 1970, para definir o gênero de seu romance *Fils* (1977), o escritor e crítico literário Serge Doubrovsky concebeu a famosa palavra-valise “autoficção”, montagem lexical a partir das palavras “autobiografia” e “ficção”. Durante as quatro últimas décadas, o neologismo dubrovskiano foi objeto de inúmeras tentativas de definição, estudos, produções críticas e literárias, de maneira que hoje parece haver tantos tipos de autoficção quanto de autores – ou de textos.

Esse fenômeno nebuloso, que pode abranger tanto um amplo número de produções literárias quanto se restringir a um tipo de relato de vida, ainda não encontrou uma definição unânime. Diante dessa polifonia, já existe uma miríade de neologismos – alguns anteriores, outros posteriores ao de Doubrovsky – tanto por parte dos autores quanto dos pesquisadores, como “*automythobiographie*” (Combet), “*autobiogre*” (Lucot), “*otobiographies*” ou “*circonfession*” (Derrida), “*autobiografiction*” (Conrad), “*surfiction*” (Federman), “*postmodern autobiography*” (Suknik), “*bi-autobiographie*” (Bellemin-Noël), “*fiction autobiographique post-coloniale*” (Boudjedra), “*récit auto-socio-biographique*” (Ernaux), “*autofiction biographique*” (Colonna), “*limbes*” (Pontalis), “*autobiographie génétiquement modifiée*” (Vilain), “*roman-autobiographie*” (Godard), “*roman faux*” (Boulé), “*autonarration*” (Gasparini), “*autofictionnaire*” (Nizon), “*curriculum vitae*” (Butor), “*prose de mémoire*” (Roubaud), “*nouvelle autobiographie*” (Robbe-Grillet), “*anti-mémoires*” (Malraux) ou ainda “*mémoires imaginaires*” (Duhamel) (GRELL, 2014).

A riqueza da reflexão a respeito do fenômeno nos permite analisar a autoficcionalidade dos romances de Forest à luz das ricas abordagens feitas até hoje. Apesar de sua variedade intrínseca, a obra forestiana empresta elementos a vários

---

<sup>212</sup> “Autofiction. Une aventure du langage” em *Le Magazine littéraire*, agosto de 2008, Paris; “L’autofiction attaquée par l’exofiction”, em *Le Magazine littéraire*, agosto de 2016, Paris.

autores que discutiram o fenômeno. Embora o próprio Forest tenha também escrito a respeito da autoficção, propomos, em primeiro lugar, diferenciar as teorias do autor e seus romances, apresentando uma análise da autoficcionalidade forestiana a partir da obra ficcional.

### 3.2.1 O automóvel doubrovskiano

Hoje não há dúvidas que a aventura autoficcional na produção literária francesa começou bem antes de Doubrovsky, embora o escritor tenha sido seu inventor lexical oficial. A pesquisadora franco-alemã e especialista na escrita autoficcional Isabelle Grell<sup>213</sup> – com a qual tivemos a honra de colaborar, no contexto deste doutorado, através de um trabalho de crítica genética sobre os manuscritos de Philippe Forest – frequentou Serge Doubrovsky nos últimos anos de vida dele. Em seu ensaio de 2014, intitulado *L'autofiction*<sup>214</sup> [A autoficção], Grell relata as circunstâncias exatas da invenção do termo. Eis o que ela encontrou nos manuscritos de Doubrovsky:

Em 1968, Doubrovsky perde sua mãe. A dor sentida incita o órfão a uma psicanálise em Nova Iorque, em língua inglesa, onde o neofreudiano Robert Akeret lhe pede para anotar seus sonhos em um caderno. É o início da escrita de “*Monsieur Cas*” [Senhor Caso], primeiro título dado a um trabalho de “Pesquisa”, que se metamorfoseia em “*Le Monstre*” [O Monstro] e se torna *Fils* [Filho], em que a palavra “autoficção” aparece: “Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao anoitecer de sua vida, e num belo estilo. Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; em outras palavras, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, sem a sabedoria e sem a sintaxe do romance, tradicional ou novo [...]” (GRELL, 2014, p. 8)<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Isabelle Grell defendeu em 2001, na Université Grenoble Alpes-UGA, na época Universidade Stendhal de Grenoble, uma tese sobre os caminhos da liberdade em Sartre. De 2000 a 2002, lecionou alemão na Universidade de Caen. Faz parte do grupo de estudos “Sartre” e do grupo “*Manuscrits et Linguistiques*” no ITEM, ENS, CNRS. Coordena, desde 2003, o grupo “*Autofiction*”, que se concentra no estudo da gênese da obra de Doubrovsky.

<sup>214</sup> Inédito em língua portuguesa.

<sup>215</sup> “*En 1968, Doubrovsky perd sa mère. La douleur ressentie pousse l'orphelin vers une psychanalyse à New York, en langue anglaise, où le néo-freudien Robert Akeret lui enjoint de noter ses rêves dans un carnet. C'est le début de l'écriture de 'Monsieur Cas', premier titre donné à un travail de 'Recherche', qui se métamorphose en 'Le Monstre' puis devient Fils, où le mot 'autofiction' apparaît : 'Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.'* [...]” (GRELL, 2014, p. 8).

Nesse sentido, a autoficção apresenta-se como uma alternativa à lacuna deixada pela autobiografia socialmente elitista e exclusiva. O termo se destacou, aliás, no final dos anos 1970, com a correspondência entre Doubrovsky e Lejeune. Em seu pacto autobiográfico, Lejeune não conseguiu abranger todas as escritas de si e Doubrovsky apenas apontou no trabalho do colega o interstício em que sua recém-inventada “autoficção” se encaixava com perfeição: “[eu] quis muito encher essa casa que sua análise deixava vazia, e é um verdadeiro desejo que de repente juntou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo.” (LEJEUNE apud GRELL, 2014, p. 8)<sup>216</sup>.

Oficialmente, o neologismo apareceu pela primeira vez em 1977, mas Grell, com seu grupo de pesquisa *Genèses d'autofictions*, no Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos-ITEM<sup>217</sup>, revelou que a palavra tinha nascido antes dessa data: “‘Auto-ficção’ consta no antetexto<sup>218</sup> de *Fils*, inscrito com um hífen, provavelmente para evitar o amálgama ainda teoricamente inconcebível entre a autobiografia e a ficção” (GRELL, 2014, p. 8-9)<sup>219</sup>. O autor fala da importância do contexto em que surgiu o termo. Ao voltar de uma sessão de psicanálise, Doubrovsky, indo de carro para a Universidade de Nova Iorque, estava refletindo a respeito do caderno em que seu analista tinha pedido para anotar seus sonhos:

f° 1635

se eu escrever sentado aí no banco vermelho caderno bege entre os dedos  
costas da mão no volante eu leio eu estou  
lendo

eu escrevo um TEXTO EM ESPELHO um LIVRO EM REFLEXOS  
se eu escrever a cena que estou vivendo que vejo aí está aí é sólido  
sentado aí no literal é verdadeiro é literalmente verdadeiro é copiado de novo  
ao vivo escrevo pronto cai direitinho

f° 1636

a cena parece ser a repetição da mesma cena diretamente vivida como  
REAL sem dúvida não faz nenhuma dobra estou sentado aí no banco costas  
da mão no volante apenas precisa que  
eu ponha o caderno bege entre os dedos livre do sonho construído em sonho  
me volatilizo estou é real se  
eu escrever no meu carro

<sup>216</sup> “[j’ai] voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c’est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j’étais en train d’écrire.” (LEJEUNE, *Moi aussi*, Seuil, 1986, Lettre du 17 octobre 1977, p. 63 apud GRELL, 2014, p. 8).

<sup>217</sup> O Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos (ITEM) é uma unidade mista de pesquisa ligado ao Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e à Escola Normal Superior da rua de Ulm (ENS), em Paris. Está voltado ao estudo dos manuscritos, visando esclarecer o processo da gênese textual, sob a abordagem da crítica genética.

<sup>218</sup> Na crítica genética, o “antetexto” (“*avant-texte*”) remete à versão primitiva do texto.

<sup>219</sup> “‘Autofiction’ est, dans l’avant-texte de *Fils*, inscrit avec un tiret, probablement pour éviter l’amalgame encore inconcevable théoriquement entre l’autobiographie et la fiction [...]” (GRELL, 2014, p. 8-9)



minha autobiografia será  
minha AUTO-FICÇÃO (DOUBROVSKY apud GRELL, 2014, p. 9)<sup>220</sup>.

A priori insignificante, a perspectiva automobilística associada ao surgimento do termo “autoficção” possibilita uma aproximação relevante entre a perspectiva doubrovskiana e a forestiana. Em uma primeira leitura, os romances de Forest parecem rejeitar a concepção doubrovskiana de autoficção, que remete a uma “ficção de eventos e de fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2001, contracapa). A inclinação deles para outros universos, tais como o da fábula ou do fantástico, revela a distância do autor em relação a essa estrita definição primordial, embora Forest alicerce seus primeiros romances em uma tragédia que de fato aconteceu. Mesmo que Forest insista na postura de testemunha de seu narrador ao declarar que conta apenas os fatos tais como foram, suas narrativas não cumprem essa promessa e consistem em criações literárias bem mais complexas que meros relatos de fatos.

Segundo a intuição de Doubrovsky em seu carro, a autoficção consistiria em um “texto em espelho” que o automóvel dirige, ou seja, um sonho de si que “vai contra a fragmentação geral do Ser” (GRELL, 2014, p. 9)<sup>221</sup>. A autoficção se basearia, então, nos fatos estritamente reais, a partir dos quais se espalhariam inúmeros reflexos mais ou menos perto desses fatos. Nesse sentido fundamental, a autoficção seria sempre *em* movimento, ou até *um* movimento, que possibilitaria ao ser circular pelos reflexos de si mesmo, como Forest parece experimentar com sua obra. Em seus dez romances, o escritor encena um *eu* dinâmico, que, segundo a hipótese deste trabalho, sofre uma inflexão do primeiro até o último, como se o narrador se desfizesse, narrativa após narrativa, das camadas de reflexos com os quais se depara. A

---

<sup>220</sup> “f° 1635

*si j’écris assis là sur la banquette rouge carnet beige entre les doigts dos de la main sur le volant je lis  
je suis*

*en train de lire*

*j’écris un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS*

*si j’écris la scène que je vis que je vois c’est là c’est solide*

*assis là sur littéral c’est vrai c’est littéralement vrai c’est recopié en direct j’écris recta ça tombe pile*  
f° 1636

*la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme*

*RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit  
que*

*je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve me volatilise j’y suis c’est réel si  
j’écris dans ma voiture*

*mon autobiographie sera*

*mon AUTO-FICTION” (DOUBROVSKY, Le monstre, Grasset, 2014, p. 1059 apud GRELL, 2014, p. 9)*

<sup>221</sup> “contrer à la fragmentation généralisée de l’Être” (GRELL, 2014, p. 9).

autoficção forestiana parece motivada pela exploração infinita dos reflexos do *eu*. Da mesma maneira que o automóvel serve para transportar o indivíduo, a autoficção serviria para transportar o narrador para ele melhor se encontrar. Portanto, o *eu*, bem como a ficção, serve, nas autoficções doubrovskianas e forestianas, de meio para a exploração literária na selva das representações de si. Dessa maneira, embora Forest pareça dizer, em suas narrativas, que empresta a Doubrovsky sua definição estrita de autoficção – que, aliás, serve apenas à obra doubrovskiana –, visando assim a objetividade de um relator rigoroso, é na realidade à noção primordial da autoficção doubrovskiana que sua obra faz eco, com um *eu* móvel que percorre seus reflexos.

Em 2008, Philippe Gasparini, em *Autofiction, une aventure du langage* [Autoficção, uma aventura da linguagem], enumerou dez pontos que fazem de uma narrativa uma autoficção doubrovskiana: a identidade onomástica do autor e do protagonista; a menção “romance”; a prioridade da narrativa; a busca de uma forma original; a escrita visando a verbalização imediata; a reconfiguração do tempo literário (fragmentação); o uso do presente de narração; o compromisso em relatar apenas dados e eventos reais; a vontade de falar a verdade; e, enfim, uma estratégia para prender o leitor (GASPARINI, 2008, p. 209). Aplicadas à obra de Forest, essas dez características não estão ali precisamente contempladas e, portanto, sua relação com o conceito de autoficção doubrovskiana precisa ser discutida. Embora (quase) todos os romances de Forest façam menção a “*roman*”, busquem uma forma original, usem o tempo presente na narração e recorram a fragmentos de memória, questionam-se a identidade onomástica do autor-narrador e a noção de verdade. Ao encerrar sua análise sobre a autoficção doubrovskiana, Gasparini estabeleceu um novo “gênero”, que chamou de “autonarração” e que se divide em dois grupos: de um lado, o romance autobiográfico, que consiste em autobiografias, que tomam certa liberdade com os fatos reais; de outro, o texto estritamente autobiográfico, que respeita o pacto autobiográfico lejeuneano e no qual Gasparini coloca a obra de Forest, ao lado da de Ernaux, Cusset, Semprun e vários outros. Porém, de autobiográfico a obra forestiana tem poucos traços, uma vez que a identidade do narrador nunca está claramente estabelecida, que Forest não parece se importar em “contar sua vida” e que ele também não coloca os fatos reais no cerne de seu projeto. Assim, o projeto forestiano está bem distante do projeto oficial de autoficção tal como Doubrovsky o definiu há

quatro décadas e se revela fundamentalmente doubrovskiano apenas no sentido “antetextual” de Doubrovsky.

### 3.2.2 Identidade em primeira pessoa

Na análise do projeto forestiano à luz das teorias doubrovskianas, devemos acrescentar que, da mesma maneira que Doubrovsky, Forest faz uso, de maneira recorrente, da metáfora do espelho – ainda mais nos últimos romances, com as referências à fotografia e à pintura – e insiste na (questionável) objetividade do reflexo que cada um vê de si. Esse reflexo, além de ser muito subjetivo, levanta a questão da identidade do narrador. Se a autoficção serve para a exploração dos reflexos de si, quem é o *eu* primário forestiano? Toda a ambiguidade da questão vem do fato de que os romances forestianos usam o mesmo pronome em primeira pessoa, enquanto talvez se trate de reflexos diferentes – e não há certeza de que se refiram ao mesmo *eu* primário. Em outras palavras: será que o *eu* do narrador forestiano sempre remete, no final das contas, a Philippe Forest?

A questão da identidade da primeira pessoa dos romances forestianos não só leva à lacuna do pacto lejeuneano sobre autobiografia, mas também questiona a própria noção de identidade e o motivo de Forest querer despir seu narrador de qualquer característica social, como veremos na quarta parte deste trabalho. Diferentemente das teorias de Hamburger (1986) – que retoma Benveniste –, o narrador forestiano *tem* e, ao mesmo tempo, *não tem* identidade. Ainda que ele, em um pacto tácito com o leitor, remeta a Forest, nunca é explicitamente ele, e também nunca não é ele. Há uma exceção, porém: em *Toute la nuit*, Forest faz de conta que não se trata dele e troca o nome do narrador (de Philippe para Félix) e de sua esposa (de Hélène para Alice). Mas, no livro seguinte, *Tous les enfants sauf un*, o próprio Forest declara querer, a partir de então, dizer a verdade sem literatura e devolve a Hélène seu verdadeiro nome.

Em 1975, Lejeune já escrevia a respeito da identidade onomástica do autor-protagonista, questionando a literatura:

O herói de um romance declarado como tal pode ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria a coisa de existir, e talvez seja uma contradição interna da qual se possa tirar efeitos interessantes. No entanto, na prática, nenhum

exemplo vem à mente em tal pesquisa. E se o caso surgir, o leitor tem a impressão de que há um erro (LEJEUNE, 1975, p. 31)<sup>222</sup>.

O radicalismo, tanto do conceito de identidade em Benveniste quanto das escritas de si em Lejeune, não cabe, portanto, no projeto forestiano, que consiste em um “*entre-deux*”, interstício que Forest se esforça em explorar. Alguns anos após a publicação de *Le pacte autobiographique*, Lejeune reavaliou sua posição e admitiu ter sido radical: “Eu tendia a endurecer, em uma oposição de ‘tudo ou nada’, a organização de um eixo no qual existem, de fato, muitas posições intermediárias.” (LEJEUNE, 1986, p. 20)<sup>223</sup>. São justamente essas posições intermediárias que Forest explora. O projeto forestiano é fundamentalmente lejeuneano no sentido de que preenche uma lacuna no pacto autobiográfico, ao mesmo tempo que considera a fragmentação das identidades do narrador. Diferentemente de Benveniste, então, mas seguindo Lejeune, Forest caminha para uma nova via, que almeja o entendimento de algo maior pelas tribulações de um *eu* em vertigem. Nos romances de Forest, essa nova via claramente remete ao precipício no qual a morte de Pauline jogou o narrador, e que chamamos de “fato-precipício”. A autoficção forestiana se alicerça nessa vertigem do *eu*, sua fragmentação em mil e um reflexos, sua indefinível identidade.

### 3.2.3 Autotanatografia

Ao destacar os temas fundamentais dos romances de Forest, na segunda parte deste trabalho, concluímos que a obra forestiana consiste em uma “escrita da morte”<sup>224</sup>. Nesse sentido, dificilmente se pode dizer que a sua autoficcionalidade decorre da autobiografia, literalmente “escrita da própria vida”, pois os romances não tratam diretamente nem da vida do autor, nem da vida em si. De fato, não é a vida que interessa a Forest em seu projeto literário: o que o obceca é a morte e o vazio que a sucede. Por esse motivo, no lugar de “autobiografia” enquanto herança imaginária, seria mais relevante falar em “autotanatografia”, ou seja, “escrita da própria morte”.

<sup>222</sup> “*Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur.*” (LEJEUNE, 1975, p. 31).

<sup>223</sup> “*J'ai eu tendance à durcir en une opposition de ‘tout ou rien’ l'organisation d'un axe sur lequel figurent en réalité bien des positions intermédiaires.*” (LEJEUNE, 1986, p. 20).

<sup>224</sup> Ver parte 2.2.1 do presente trabalho.

Como vimos, Philippe Forest não escreve só sobre sua vida, mas principalmente sobre a vida de sua filha, sua mulher, sua amante, seu pai, seu gato e até sobre personagens históricas e fantasmagóricas. De fato, a vida de Forest não constitui o conteúdo da obra. Nessa perspectiva, pode-se questionar de maneira legítima, em relação aos romances forestianos, o uso do prefixo “auto”, tanto na noção de “autotanatografia” quanto na de “autoficção”. Como a tragédia de Pauline define o ponto de partida, a obra caminha em uma linha temática da morte de outras pessoas ou de conceitos. Reconstituindo a trajetória dos romances, percebemos que Forest explora em primeiro lugar a morte da filha (*L'enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Tous les enfants sauf un*), continua com a morte do amor (*Le nouvel amour*), a morte do território/das raízes/das referências (choque cultural) (*Sarinagara*), a morte do pai (*Le siècle des nuages*), a semimorte do gato de Schrödinger (*Le chat de Schrödinger*), a morte da cidade em ruínas (*Crue*), a morte da linguagem (*L'oubli*) e a morte da imagem e de Churchill (*Je reste roi de mes chagrins*). Assim, por mirar e explorar a morte em todos os romances, a autoficção forestiana consiste em uma autotanatografia ficcionalizada ou uma “autoficção da morte”, exploração ficcional do universo da morte através do pronome pessoal “eu”.

Além disso, a ascendência autotanatográfica da autoficção forestiana questiona a própria concepção de escrita da morte. Uma vez que não pode haver escrita se houver de fato a morte do autor – a menos que a morte seja ficcionalizada –, uma “autotanatografia” se torna, nesse sentido, uma contradição em si, por não permitir o ato da escrita –, o qual precisa de vida, tanto no plano físico (os mortos não escrevem) quanto no plano literário (como escrever sobre o não acontecimento?). A alternativa à contradição intrínseca da autotanatografia encontra-se, portanto, na autoficção – nessa perspectiva forestiana, que decorreria da primeira. Assim, Forest vai além da morte barthesiana do autor e almeja a morte do narrador em primeira pessoa, como o demonstraremos na quarta parte deste trabalho, com a supressão sucessiva das “casca” do *eu* forestiano. Da escrita (“grafia”) Forest passa à ficção, colocando ao mesmo tempo a escrita no campo da “realidade” – no sentido de “o que acontece”, dos “fatos reais”. O recurso à ficção para contar a morte do narrador permite a exploração do vazio, do absurdo, da ausência de sentidos. De fato, com o terceiro ciclo de romances, Forest experimenta narrativas do vazio em que não há

enredo ou qualquer acontecimento. Mais do que a morte do narrador enquanto pessoa física por trás da voz, é a morte de sua identidade superficial que está em jogo.

### 3.2.4 Ficções (não) referenciais

Convenhamos, então, que, no caso da obra forestiana, a ficção é essencial, por ser a única forma de contar o nada que Forest explora. De fato, ao falar de autoficção, seja ela oriunda da autobiografia ou de um tipo de “autotanatografia”, como defendemos, destaca-se a noção de “ficção”. Segundo Hamburger, que de novo se refere aos trabalhos de Benveniste (HAMBURGER, 1986), qualquer narrativa em primeira pessoa seria necessariamente uma não ficção. Em outras palavras, não poderia haver ficção com uma narrativa em primeira pessoa, já que o “eu” deveria carregar a voz do autor de carne e osso, que “vive” acontecimentos. Nessa questão, a obra forestiana é fundamentalmente ambígua, se a considerarmos a priori como um todo homogêneo. Em seus romances, como vimos, Forest afirma – e promete – contar de maneira objetiva, à maneira de Montaigne ou Rousseau, em um pacto de sinceridade e verdade altamente questionável, os fatos que aconteceram. Ao mesmo tempo, ele inicia sua obra à luz da fábula, através de inúmeras referências a *Peter Pan*, de James Barrie, e chega a denunciar, como em *Tous les enfants sauf un*, a literariedade de suas primeiras narrativas (*L'enfant éternel*, *Toute la nuit*) – querendo, nesse *opus*, voltar à “verdade”. Para Forest, a ficção – que seria, nesse caso, oposta aos fatos reais – não é, assim, uma opção de narrativa, porém uma característica. Em relação à identidade em primeira pessoa, os romances forestianos dão a entender que, a partir do momento em que há escrita, há ficção. Nesse sentido, a distinção entre autoficção e autobiografia, na perspectiva forestiana, se torna irrelevante, uma vez que a autobiografia seria tão ficcional quanto a autoficção, já que as duas são “escritas”.

Após Doubrovsky e Lejeune, Jacques Lecarme, em 1984, definiu, para a *Encyclopaedia Universalis* em versão francesa, a “autoficção” como “ficção romanesca e autobiografia”<sup>225</sup>. Os teóricos pós-Doubrovsky destacaram, portanto, a ficcionalidade da obra, uma vez que a narração de fatos estritamente reais lhes

---

<sup>225</sup> “*Fiction romanesque et autobiographie*”. Ver LECARME, J. *Autofiction*. In: **Encyclopédie Universalis**, 1984, p. 417-418.

parecia cada vez mais impossível. Além disso, da mesma maneira que Gasparini duas décadas mais tarde, Lecarme dividiu o conceito de autoficção em duas acepções, uma estrita – os fatos das narrativas são reais, mas a técnica se inspira na ficção – e uma mais aberta – uma mistura de lembranças e de imaginário –, considerando como autoficções os romances que fazem apelo ao imaginário, tanto na narrativa quanto na enunciação dos fatos.

Desse ponto de vista, os romances forestianos parecem autoficcionais no sentido estrito de Lecarme, porque a priori apresentam fatos reais (a morte de Pauline, a fuga do casal logo depois, a viagem para o Japão, etc.), mas, ao mesmo tempo, cabe também para eles o sentido mais aberto da definição lecardiana, já que misturam as lembranças dos eventos de Pauline com o imaginário do autor. Porém, essa perspectiva lecardiana da autoficção, apesar de ser mais apropriada à obra forestiana de que à de Doubrovsky ou Lejeune, serve apenas para o primeiro ciclo de romances – *L'enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Tous les enfants sauf um* –, que podem ser considerados como relatos (fatos reais) fabulosos (ficcionais) acerca da tragédia primordial.

Já a partir do segundo ciclo, uma vez que a tragédia não está mais no centro da narrativa – o narrador se distancia do fato-precipício, tanto no tempo que passou quanto nas temáticas que aborda –, dificilmente se pode admitir a definição lecardiana, seja ela estrita ou aberta. *Sarinagara*, por exemplo, apesar de relatar as tribulações de Forest no Japão, se concentra na biografia de três autores – cujas vidas, claro, ecoam bastante na trajetória de Forest. Não se trata, no entanto, de uma autoficção no sentido lecardiano: o romance não remete apenas ao autor e, ao mesmo tempo, não é possível negar completamente sua autoficcionalidade, pois ainda constitui uma ficção do *eu* baseada em fatos reais – aqui, o relato da viagem de Forest. A duplicidade intrínseca de *Sarinagara* marca, assim, a ruptura com o conceito estrito doubrovskiano e, mais precisamente, lecardiano de autoficção. Falar de si e falar de outro, da mesma maneira e quase na mesma quantidade, fazem do romance de Forest tanto uma autoficção incompleta quanto uma coletânea de três biografias parciais. A distância da obra forestiana em relação à definição lecardiana de autoficção, se não fica muito clara para o segundo ciclo – Forest ainda fala de episódios de sua vida, porém com mais distância que no primeiro ciclo –, torna-se evidente com o terceiro ciclo: *Crue* é uma ficção tão distante, a priori, da vida de

Forest, que não é possível considerá-la como um relato de fatos reais acontecidos com o autor, diferentemente dos primeiros romances.

Sabemos que Forest não vivenciou uma enchente em um cenário apocalíptico e, embora o narrador tenha similaridades com o autor, nada comprova que se trata dele. O caráter ficcional da narrativa nesse romance, bem como no próximo, *L'oubli*, vai contra a definição lecarmiana, segundo a qual a autoficção apresentaria, para retomarmos as palavras de Sartre em *Situation X*, uma “ficção que não é bem uma ficção” (SARTRE, 1976) ou uma mistura de lembranças e de fatos reais. Portanto, de novo, a definição de Lecarme cabe apenas para o primeiro ciclo de romances, por causa da ficcionalidade mais aguda dos últimos livros.

Como considerar, então, os dois últimos ciclos forestianos? Será que ainda se pode falar em “autoficção” se os acontecimentos contados são completamente inventados? Para responder, percebemos que, ao questionar a autoficcionalidade da obra forestiana, questionamos, na verdade, mais a ficcionalidade dos romances do que a identidade do narrador. Nesse aspecto, Genette (1991) propõe uma definição de autoficção em certa medida oposta à de Lecarme. O que Genette chama de “autoficção verdadeira” (“*vraie autofiction*”) tem um conteúdo narrativo autenticamente ficcional, ou seja, não faz referência diretamente ao autor. Ele dá os exemplos do *Aleph*, de Borges, ou da *Divina comédia*, de Dante, textos que considera altamente autoficcionais. Em oposição, as narrativas baseadas em fatos reais seriam, segundo ele, “autoficções falsas” (“*fausses autofictions*”), que até chama de “autoficções vergonhosas” (“*autofictions honteuses*”):

Estou falando aqui de autoficções verdadeiras – cujo conteúdo narrativo é, se me atrevo a dizer, autenticamente ficcional, como (suponho) o da *Divina comédia* – e não das falsas autoficções, que são apenas “ficções” para costumes: em outras palavras, autobiografias vergonhosas (GENETTE, 1991, p. 87)<sup>226</sup>.

Portanto, a “autoficção verdadeira” genettiana se encontraria em tudo que está entre a ficção total e a autobiográfica clássica, do *eu* autobiográfico rousseauiano ao *eu* memorialista de Chateaubriand, do narrador em primeira pessoa de Constant ou Camus à ficcionalização assumida por Dante (GRELL, 2014, p. 20). Aplicada à obra

<sup>226</sup> “Je parle ici des vraies autofictions – dont le contenu narratif est, si j’ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de La divine comédie – et non des fausses autofictions, qui ne sont ‘fictions’ que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses.” (GENETTE, 1991, p. 87)



forestiana, a visão genettiana revela de novo uma oposição inconciliável: os últimos romances constituem, no sentido genettiano, autoficções verdadeiras, uma vez que não remetem explicitamente a Forest nem a sua vida. Mas assumir tal perspectiva relegaria os romances do primeiro ciclo à categoria de “autoficções vergonhosas”, o que não cabe no projeto forestiano. Lembremos que Forest nunca declarou escrever autoficções e que o conceito lhe foi atribuído pelos críticos literários e pesquisadores universitários. Porém, ao contrapor a concepção lecardiana e a genettiana, evidencia-se que a obra forestiana parte, com o primeiro ciclo de romances, de uma definição lecardiana de autoficção e, aos poucos, deriva para uma visão mais genettiana, com narrativas não diretamente referenciais, como as de Borges ou Dante, que, tacitamente, remetem à trajetória do autor. Esse “deslize”, essa inflexão no conceito de autoficção, condiz com a hipótese deste trabalho, segundo a qual o *eu* forestiano sofre, romance após romance, uma transformação e com isso acaba questionando o fenômeno autoficcional na contemporaneidade.

A obra forestiana se dividiria, então, em dois tipos de romances autoficcionais: o primeiro ciclo de romances reuniria as autoficções no sentido lecardiano, enquanto o segundo e o terceiro agrupariam as autoficções no sentido genettiano. Mas, ao mesmo tempo que as respectivas definições de Lecarme e Genette podem servir para alguns romances forestianos, elas necessariamente excluem outros. Será que Forest abandonou um conceito de autoficção ao longo de seus romances, trocando-o por outro, ou há, por trás de seus textos, uma coerência que garante a homogeneidade de sua obra? Em resposta ao impasse, pode-se convocar a escritora, psicanalista e pesquisadora Marie Darrieussecq, que tentou entender a autoficção como uma autobiografia “não séria” (DARRIEUSSECQ, 1996):

Como a autobiografia é demasiadamente sujeita a cautela e condição, e como a autoficção é literatura, deixemos a autobiografia entrar no campo da ficção [...]. Eu diria que a autoficção é uma narrativa em primeira pessoa que se dá por fictícia (muitas vezes, encontraremos a menção *roman* na capa), mas onde o autor aparece homodiegeticamente sob seu próprio nome e onde a plausibilidade é uma estratégia mantida por múltiplos “efeitos de vida” [...] (DARRIEUSSECQ, 1996, p. 377)<sup>227</sup>.

---

<sup>227</sup> “Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction [...]. Je dirais que l'autofiction est un récit à la première personne se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiegétiquement sous son propre nom, et où la

De fato, a obra de Forest constitui-se, de um lado, por narrativas em primeira pessoa que ele apresenta como fictícias, com a menção “*roman*” na capa. Poderia, a priori, tratar-se de uma autobiografia “não séria”, que os “efeitos de vida” ajudam a manter realista. Porém, embora a visão de Darrieussecq possa satisfazer alguns elementos conflituosos entre as perspectivas de Lecarme e de Genette – os quais acabavam fazendo uma cisão entre o primeiro e os dois últimos ciclos –, parece que a contradição vem mais do projeto forestiano em si. Com os efeitos de vida que Forest multiplica (como a negação dos romances anteriores, por serem muito “literaturizados”, as referências em todos os romances a fatos biográficos, como a morte de uma filha, etc.), o autor não assume completamente a ficcionalidade de sua escrita e alimenta a ambiguidade com sua própria história. Já nos últimos romances, como em *Crue* ou *L’oubli*, o caráter inédito dos enredos revela a vontade de Forest de investir de fato na dimensão ficcional, embora a voz de seu narrador nunca desminta que não é o autor, em um jogo que contradiz a visão de Darrieussecq, para quem a autoficção se distingue da autobiografia assumindo sua “impossível sinceridade ou objetividade” (DARRIEUSSECQ, 1996, p. 377)<sup>228</sup>. Se Forest escrevesse que não pode escrever toda a verdade e se, por esse motivo, se orientasse para o universo de completa ficção, entenderíamos sua obra como uma autobiografia não séria, ou seja, uma autoficção no sentido de Darrieussecq? No entanto, ao não assumir abertamente a ficcionalidade de seus romances, ele não garante sua “autoficcionalidade”.

O hiato com o qual a pesquisa se depara em relação à obra forestiana reside no fato de que Forest não conta a vida dele propriamente dita – além do quê, sua vida parece ter parado depois da morte da filha. Ele se serve de sua voz de escritor que de fato vivenciou algo fundador (o fato-precipício), do qual aos poucos se distancia, como um galho que cresce, criando novos galhos – novos romances –, cada vez mais afastados do tronco. Deixando de lado a perspectiva genettiana para entender, conforme Darrieussecq, a autoficção como uma autobiografia que assume a impossibilidade de ser totalmente verdadeira, podemos dizer que o primeiro ciclo de romances forestianos é autoficcional, simplesmente porque respeita o protocolo da tripla identidade autor-narrador-protagonista e porque os fatos contados realmente aconteceram. Mas trata-se de uma autoficção com um *eu* móvel, que tende a explorar

---

*vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples “effets de vie” [...]”* (DARRIEUSSECQ, 1996, p. 377)

<sup>228</sup> “*impossible sincérité ou objectivité*” (DARRIEUSSECQ, 1996, p. 377).

seus infinitos reflexos em uma ficção que circula no universo da morte. Uma vez que a questão da ficcionalidade não nos tirou do impasse, pois o mistério sobre a identidade do narrador nos últimos ciclos não permite dizer se são ou não autoficções no sentido doubrovskiano ou lecarmino, analisaremos agora a autoficcionalidade da obra forestiana a partir dos movimentos do *eu* do narrador.

### 3.3 VERTENTES AUTOFICCIONAIS DA OBRA FORESTIANA

Neste capítulo, no intuito de discutir a autoficção em Forest, percorreremos teorias mais recentes de pensadores franceses a respeito do conceito, entre eles Vincent Colonna, Marie Darrieussecq e Isabelle Grell.

#### 3.3.1 Por dentro do “fenômeno” autoficcional

Tentando entender a obra forestiana não mais com base em sua ficcionalidade, mas nos movimentos de seu *eu*, partimos das reflexões de Vincent Colonna sobre a autoficção contemporânea. Com efeito, a perspectiva renovadora de Colonna nos leva para novos horizontes: embora muitos críticos e pesquisadores tenham, nos últimos anos, analisado a autoficção, poucos estudaram de fato suas vertentes internas. Após a publicação, em 1989, de sua tese de doutorado<sup>229</sup>, Colonna voltou a estudar o que ele mesmo chama de “fenômeno” autoficcional. *Autofiction & autres mythomanies littéraires* [Autoficção & outras mitomâncias literárias], de 2004, questiona a autoficção na perspectiva de uma “fabulação de si”, retomando a problemática a partir de um escritor da Antiguidade, Luciano de Samósata. Segundo Colonna, o autor grego do 2º século a.C., com sua *História verídica*, “inventou [...] as formas fantástica, biográfica e especular da autoficção, numa época em que o gênero romanesco estava em plena elaboração”<sup>230</sup> (COLONNA, 2004, p. 61). Baseando-se nessa constatação, Colonna apresenta uma nova definição de autoficção, assumidamente anacrônica, para salientar suas vertentes variadas:

<sup>229</sup> COLONNA, V. *L'autofiction*: essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, sob a orientação de Gérard Genette, EHESS, 1989. Tese inédita. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>>. Acesso em: 14 maio 2019.

<sup>230</sup> “*inventa ou paracheva les formes fantastique, biographique et spéculaire de l'autofiction, à une époque où le genre romanesque était en pleine élaboration*” (COLONNA, 2004, p. 61).

Todos os compostos literários em que um escritor se engaja sob seu próprio nome (ou um derivado indiscutível) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor (COLONNA, 2004, p. 70-71)<sup>231</sup>.

Nesse sentido, Colonna se distancia do conceito doubrovskiano de autoficção, segundo o qual os fatos narrados são indiscutivelmente reais e fazem parte do contrato tacitamente estabelecido com o leitor. Da mesma maneira, tratar a autoficção como uma lacuna do pacto autobiográfico se tornou uma visão restrita demais para analisar todas as autoficções contemporâneas, especificamente as forestianas, no caso do nosso trabalho. Colonna se coloca, então, mais na linha de pensamento de Lecarme, que assume a ficcionalidade da autoficção, seja no enunciado ou nos fatos, característica que Darrieussecq também retoma. Porém, diferentemente de Darrieussecq<sup>232</sup>, Colonna quer desconstruir o preconceito que vê a autoficção como um subgênero vulgar da autobiografia. Ele ressalta que a autoficção não pode ser considerada como um gênero propriamente dito, pois lhe parece muito mais ampla. Assim, optamos, neste trabalho, por usar a palavra “fenômeno”, conforme Colonna: “o gênero é um uniforme muito restrito para vestir este fenômeno literário; mas não me parece ter sustentado que a autoficção era um gênero.” (COLONNA, 2004, p. 71)<sup>233</sup>.

O intuito de Colonna consiste em uma desconstrução que ele inicia voltando a um caso antigo – e, por consequência, sem as visões modernas. O pesquisador denuncia com bastante ênfase o preconceito anacrônico – recusando *en passant* a herança doubrovskiana –, segundo o qual a autofabulação não poderia existir sem um tipo de exaltação narcísica, sem a exploração de uma vida interior (COLONNA, 2004, p. 61):

A fabulação de si não é um efeito da Modernidade, da emergência do individualismo, da crise do Sujeito; nem um rebento da psicanálise, ou da

<sup>231</sup> “Tous les composés littéraires où un écrivain s’ennôle sous son propre nom (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.” (COLONNA, 2004, p. 70-71)

<sup>232</sup> Darrieussecq se alinhou à perspectiva de Colonna e hoje reivindica uma escrita do *eu* tanto autobiográfica quanto imaginária, limitando a identidade do narrador a dados fundamentais, tais como os do estado civil.

<sup>233</sup> “C’est que le genre est un costume trop étroit pour habiller ce phénomène littéraire; mais il ne me semble pas avoir soutenu que l’autofiction était un genre.” (COLONNA, 2004, p. 71).

recomposição das relações entre o público e o privado (COLONNA, 2004, p. 63)<sup>234</sup>.

Colonna fala até de “pulsão ‘arcaica’ do discurso” (COLONNA, 2004, p. 63) e ensaja mostrar o valor artístico da autoficção. Desse modo, ele recusa em parte a condenação das narrativas autoficcionais como fenômeno social. Em outras palavras, a autoficção não viria das injunções de uma sociedade cada vez mais sentida como individualista:

Penso em todos os que fazem da autoficção um fenômeno ligado ao surgimento da psicanálise e um “gênero pós-moderno” específico do século XX (Serge Doubrovsky); ou ainda uma “modelização menor do pacto autobiográfico” (Philippe Lejeune). Descartar essas explicações muito curtas, sugerir outros motivos para o aparecimento dessa forma e sua propagação, eis o que Lucien possibilita (COLONNA, 2004, p. 63)<sup>235</sup>.

Em sua tese de doutorado, sob a orientação de Genette, Colonna (1989) definiu, aliás, a autoficção da seguinte forma: num sentido restrito, trata-se da projeção de si dentro de um universo ficcional em que poderíamos nos encontrar, mas não vivemos realmente; num sentido amplo, refere-se a toda narrativa autobiográfica (pois sempre haveria uma parte de ficção na confissão). A perspectiva de Colonna foi revolucionária porque possibilitou não só uma redefinição do fenômeno autoficcional como também uma exploração de suas formas intrínsecas. Com efeito, o pesquisador reconheceu a diversidade dos tipos de autoficção, muitas vezes contraditórios entre si, através de uma perspectiva baseada em dois critérios fundamentais: de um lado, o estatuto do personagem, duplê fictício do autor (ora protagonista, ora personagem secundário, ora narrador); de outro, o estatuto modal do texto (COLONNA, 2004, p. 71). Nesse processo destacaram-se quatro variações da narrativa autoficcional: a *biográfica*, a *especular*, a *intrusiva* e a *fantástica* (COLONNA apud NORONHA, 2014, p. 38-66)<sup>236</sup>, que podemos aplicar à obra forestiana.

<sup>234</sup> “*La fabulation de soi n’est pas un effet de la Modernité, de la montée de l’individualisme, de la crise du Sujet; ni un rejeton de la psychanalyse, ou de la recomposition des rapports entre le public et le privé.*” (COLONNA, 2004, p. 63).

<sup>235</sup> “*Je pense à ceux qui font de l’autofiction une entreprise liée à l’avènement de la psychanalyse et un ‘genre postmoderne’ spécifique au XXe siècle (Serge Doubrovsky); ou encore une “modélisation mineure du pacte autobiographique” (Philippe Lejeune). Écarter ces explications trop courtes, suggérer d’autres raisons à l’apparition de cette forme et à sa propagation, voilà ce que permet Lucien.*” (COLONNA, 2004, p. 63).

<sup>236</sup> Essas definições constam em versão curta e em língua portuguesa no livro sobre autoficção intitulado *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha e publicado pela Editora UFMG (p. 38-66).

A *autoficção biográfica* corresponde ao projeto de um escritor que é “sempre o herói de sua história, pivô ao redor do qual a matéria narrativa se ordena, mas ele fabula sua existência a partir de dados reais” (COLONNA, 2004, p. 93)<sup>237</sup>. Colonna adverte que essa é a forma mais comum e mais controversa da autoficção, principalmente por causa do equívoco que a ficção de uma verdade pode supor. Cita Doubrovsky e Angot, que reivindicam uma verdade pura em suas narrativas, quando tal verdade é de fato questionável. Nesse sentido, a autoficção biográfica se diferencia da autobiografia porque “a subjetividade substitui a sinceridade” (COLONNA, 2004, p. 94)<sup>238</sup> e “a abordagem autobiográfica se torna agora uma operação com geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas” (COLONNA, 2004, p. 94)<sup>239</sup>. Mesmo no primeiro ciclo de romances, a autoficção biográfica segundo Colonna não cabe no projeto forestiano, uma vez que Forest não assume sua subjetividade nem é herói de suas narrativas. Ainda que almeje certa verdade com a escrita – verdade que, segundo Forest, apenas o “eu” pode alcançar –, ele não conta a vida, como vimos ao falar em “autotanatografia”.

No outro extremo está a *autoficção especular*, em que os fatos contados não são reais, mas a identidade do autor ainda se une à do narrador – que Colonna fundamenta em um paralelo estabelecido entre a literatura e a pintura, referindo-se a uma forma baseada no reflexo do autor ou do “livro dentro do livro”. O especular possibilita a introdução do autor dentro de sua narrativa apenas como autor de fabulação. Por exemplo: Joyce, em *Ulisses*, afirma sua presença na obra de Shakespeare, sob o nome de William. Da mesma maneira, em *Em busca do tempo perdido*, o narrador de Proust usa um *eu* indefinido, que raramente se revela e que pode ter uma “característica universal” (COLONNA, 2004, p. 122). A metáfora do espelho faz eco às perspectivas forestianas do último ciclo de romances e, se Forest não alimentasse a ambiguidade com a identidade do narrador, se esse narrador tivesse um nome completamente diferente – ou se simplesmente tivesse nome –, seria relevante explorar essa vertente.

Entre os dois extremos, encontra-se a *autoficção intrusiva (autoral)*, que remete a uma postura do escritor colocado “à margem da intriga” (COLONNA, 2004, p. 135).

<sup>237</sup> “L’écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s’ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles” (COLONNA, 2004, p. 93).

<sup>238</sup> “Comment la subjectivité a remplacé la sincérité.” (COLONNA, 2004, p. 94).

<sup>239</sup> “la démarche autobiographique devient désormais une opération à géométrie variable, dont l’exactitude et la précision ne sont plus les vertus théologiques.” (COLONNA, 2004, p. 94).

Essa dimensão marginal, da qual já tratamos na segunda parte deste trabalho, cabe muito bem para a obra forestiana. Colonna faz referência a *Pai Goriot*, em que Balzac apostrofa o leitor e o avisa de que o romance é de fato uma ficção na qual “*all is true*” (BALZAC apud COLONNA, 2004, p. 136). Mas a autoficção intrusiva de Colonna requer que a postura do autor seja apenas de autor, não de ator dentro da narrativa. A figura forestiana do narrador está muito ligada aos acontecimentos para ser qualificada apenas de “intrusiva”. Mesmo como espectador – e sabemos que ele é mais do que isso –, não se trata de mera intrusão. Nesse sentido, a *autoficção fantástica*, quarta vertente de Colonna, coloca o escritor no centro do texto, da mesma maneira que a autobiografia, mas os fatos não dizem respeito ao real, sem controvérsia alguma. Colonna insiste na noção de indiferença ao verossímil (COLONNA, 2004, p. 75), ao que pode parecer verdadeiro porque, nesse caso, a narrativa brinca com a identidade do autor, seu dublê, pondo-o em uma pura ficção, o estatuto de ficção sendo aqui absoluto. Esse quarto ângulo, que não deixa de lembrar a perspectiva genettiana, parece caber mais no projeto forestiano do último ciclo de romances. De fato, Forest explora uma dimensão fantástica, brinca com a identidade do narrador e se aventura na ficção. Mas, mesmo que tomemos essa vertente para considerar seus últimos romances, nenhuma outra corresponde muito bem aos primeiros ciclos.

Em resumo, os quatro tipos de autoficção, segundo Colonna, se diferenciam principalmente na relação que o autor-narrador-protagonista tem com a realidade. No entanto, logo após suas quatro definições, Colonna ressaltou, no mesmo ensaio, que a autoficção biográfica e a autoficção fantástica são as duas vertentes principais de sua tipologia: de um lado, há um movimento que parte da realidade para a invenção (a *autoficção biográfica*); de outro, há o movimento contrário, que parte da invenção para a realidade (a *autoficção fantástica*). Apesar da relevância dessa perspectiva para desconstruir a definição demasiadamente restrita de Doubrovsky, a perspectiva de Colonna foca mais uma vez na tradicional dicotomia fatos reais/ficção. A postura do narrador forestiano coloca, a priori, a obra na categoria da autoficção biográfica, uma vez que Forest conta trechos de sua história pessoal e verdadeira, com fatos que realmente aconteceram, apesar das nuances que notamos. Ao mesmo tempo, como já comentamos, seus últimos romances apresentam um narrador anônimo, que leva a obra para uma outra dimensão. Essa inflexão remeteria à autoficção fantástica,

característica que Forest reconheceu. Além disso, em *L'enfant éternel*, pode-se entender a postura de Forest (enquanto autor) como intrusiva. O narrador atua como testemunha diante do declínio da filha. Enfim, alguns aspectos da autoficção especular são também reconhecíveis, já que Forest se olha em toda a sua obra, mas não podem servir à categorização da escrita forestiana – apenas definem uma sua característica recorrente: o espelho de si através da escrita.

Grell, em *L'autofiction* (2014), propõe uma outra classificação das obras autoficcionais francesas contemporâneas a partir de critérios diferentes e diversos, entre eles os temas dos romances. Vale lembrar que o intuito de Grell era fornecer ao leitor uma visão geral sobre o fenômeno autoficcional na contemporaneidade, de seus “*retentissements*” [ecos] (primeiro capítulo) até sua produção no mundo (último capítulo). Em sua antologia, Grell ordena, então, as autoficções tanto por temas (a dupla identidade, a morte, a doença) quanto pela postura política dos autores (contra o esquecimento da guerra, contra as tradições patriarcais, contra a normatividade heterossexual) ou ainda pelo espaço em que o narrador circula (o corpo, a imagem, o vídeo). Essa categorização tem o mérito de não considerar a autoficção apenas como uma escrita íntima e de sair da dicotomia realidade-ficção. Porém, a classificação por temas, apesar de oferecer um panorama dos assuntos mais recorrentes nesse tipo de narrativa, não diz muito sobre o conceito de autoficção em si, a não ser o fato de que muitas autoficções são decadentes e tristes.

Felizmente, na conclusão de seu livro, Grell propõe uma classificação ligeiramente mais precisa:

Pouco importa o país em que se escreve autoficção, que ela seja ligada ao preceito doubrovskiano (pacto referencial: homonímia do autor, do protagonista e do narrador, pacto de verdade, escrita desfeita no presente: Forest, Laurens, Ernaux, Angot, Cusset...), que o autor seja anônimo ou apareça sob o sinal de uma letra (autoficção anônima: Vilain), ou que ele tenha escolhido um sinônimo assumido que o leitor identifica, trata-se, exceto nas autoficções fantásticas (Colonna, Genette, Darrieussecq), sempre de variações de um eu em situação, assumido, de uma imagem verdadeira de um eu dentro de um mundo inconstante (GRELL, 2014, p. 107-108)<sup>240</sup>.

<sup>240</sup> “*Peu importe le pays où l'on écrit de l'autofiction, qu'elle se tienne au précepte doubrovskien (pacte référentiel: homonymie de l'auteur, du personnage et du narrateur, pacte de vérité, écriture décosue au présent: Forest, Laurens, Ernaux, Angot, Cusset...), que l'auteur ne se nomme pas ou apparaisse sous le signe d'une lettre (autofiction anominale: Vilain), ou qu'il ait opté pour un synonyme assumé que le lecteur identifie, il s'agit, à part dans les autofictions fantastiques (Colonna, Genette, Darrieussecq),*



Portanto, Grell identificou três grupos (as autoficções doubrovskianas, as autoficções anominais e as autoficções fantásticas), que retomam, mesmo com algumas especificidades, as características dos grandes teóricos da autoficção. A confusão dessa tipologia, porém, por não servir à análise de uma obra específica – no nosso caso, a de Forest –, não permite enxergar o fio condutor da obra forestiana.

### 3.3.2 Forest e o conceito de autoficção

Apesar de ser considerado pelos pesquisadores e pela crítica literária como uma figura incontornável do fenômeno autoficcional no século XXI, Forest sempre manteve certa distância em relação ao conceito de autoficção. Em 1999 e 2001, publicou dois ensaios curtos, respectivamente *Le roman, le réel* [O romance, o real] e *Le roman, le je* [O romance, o eu], em que define os fundamentos de sua visão. Interessante é perceber que esses dois textos foram escritos no início da carreira de Forest enquanto autor de ficção e que apenas na década de 2010 ele de fato começou a escrever um tipo de narrativa que não se encaixa mais nas perspectivas de Doubrovsky, Lejeune ou Lecarme, além de fugir das fabulações de Colonna.

Como vimos, Forest não quer “contar-se”. Seu projeto não consiste em contar sua vida, explorar sua trajetória e fazer de si um herói contemporâneo. Isso cabe ao que Forest chama de “egoliteratura”, projeto altamente narcísico, cuja futilidade ele denuncia. No entanto, ao não desistir da primeira pessoa, Forest alimenta a dúvida, pois *L’enfant éternel* pode ser lido como um tipo de exposição impudica da morte de uma criança. Embora isso seja discutível nesse tipo de literatura, entendemos que o projeto forestiano é outro: nem “contar-se”, nem “expor-se” – ele consiste em uma exploração íntima.

Em *Le roman, le je*, ensaio publicado apenas quatro anos após seu primeiro romance, *L’enfant éternel*, Forest já profetiza o caminho que sua obra irá seguir, sem ainda propor narrativas ficcionais que ilustrem suas teorias, mas iniciando a caminhada. Seu ensaio questiona o uso do *eu* na literatura contemporânea, referindo-se a *Nadja*, de Breton, cujo primeiro capítulo começa com a pergunta “Quem sou eu?”:

---

*toujours de variations d’un moi en situation, assumé, d’une image variable d’un je dans un monde inconstant.*” (GRELL, 2014, p. 107-108).

“Quem sou eu?” pergunta André Breton na primeira linha de *Nadja*, como se o livro que fosse seguir (e por extensão: todo livro) se deduzisse logicamente dessa única pergunta, como se a obra que se anunciava (e por consequência: a obra toda) consistisse essencialmente na declinação diferida de uma identidade (FOREST, 2001a, p. 9)<sup>241</sup>.

É interessante perceber que Forest inicia seu romance de 2007, *Le nouvel amour*, com a mesma pergunta: “Quem sou eu, não pergunte, sou aquele que cai e que arrasta consigo, para baixo, todas as coisas do mundo.” (FOREST, 2007b, p.11)<sup>242</sup>. Através dessa pergunta fundamental, a que Breton quis responder para dar sentido a seu encontro com uma moça romena em Paris (seu fato-precipício), Forest lembra o preconceito de vários teóricos literários, entre eles Deleuze, para quem o qual o *eu* não teria lugar na literatura: “Julgamos [o *eu*] odioso, ininteligível, às vezes inexistente. Denunciamos nele a mais insidiosa das ficções, a mais vã das paixões.” (FOREST, 2001a, p. 10)<sup>243</sup>. Assim Forest justifica o processo pelo qual a literatura do *eu* passou durante anos – e continua a passar –, explicando que o uso do *eu* na concepção romântica era considerado uma regressão:

Ligados a uma doutrina da impessoalidade na arte, banalmente herdada do realismo flaubertiano (“*ser como Deus na criação, invisível e todo-poderoso*”) ou mais sabiamente derivada de uma poética mallarmiana da ausência de si (“*o desaparecimento elocutório do poeta*”), a maioria dos críticos lamentaram assim a hegemonia do eu, em que denunciaram uma regressão para as formas mais narcísicas do psicologismo literário (FOREST, 2001a, p. 10-11)<sup>244</sup>.

O posicionamento de Forest condena, em primeiro lugar, o que ele chama de “egoliteratura”, um tipo de arrogância narcísica que vem da injunção individualista da contemporaneidade:

<sup>241</sup> “‘Qui suis-je?’ demande André Breton à la première ligne de *Nadja* comme si le livre qui allait suivre (et par extension: tout livre) se déduisait logiquement de cette seule question, comme si l’œuvre qui s’annonçait (et en conséquence: toute l’œuvre) consistait essentiellement en la déclinaison différée d’une identité.” (FOREST, 2001a, p. 9).

<sup>242</sup> “Qui suis-je, ne le demandez pas, je suis celui qui tombe et qui, vers le bas, entraîne avec lui toutes les choses du monde.” (FOREST, 2007a, p. 11).

<sup>243</sup> “On l’a jugé haïssable, inintelligible, parfois inexistant. On a dénoncé en lui la plus insidieuse des fictions, la plus vaine des passions.” (FOREST, 2001a, p. 10).

<sup>244</sup> “Attachés à une doctrine de l’impersonnalité en art banalement héritée du réalisme flaubertien (‘être comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant’) ou plus savamment dérivée d’une poétique mallarmienne de l’absence à soi (‘la disparition élocutoire du poète’), la plupart des critiques se sont ainsi désolés de l’hégémonie du moi en laquelle ils ont dénoncé une régression vers les formes les plus narcissiques du psychologisme littéraire.” (FOREST, 2001a, p. 10-11).

Pois hoje triunfa o que eu proporia nomear “egoliteratura”: “ortopedia” do eu arrogante e vitoriosa sobre todas as frentes da cultura, missão insidiosa de adestramento social em que o indivíduo se encontra convidado a modelar livremente seu ser conforme a miragem de um modelo que segue os valores comuns, experiência em que se verifica o paradoxo da alienação consumista que coloca a injunção individualista (tornar-se si mesmo) a serviço da submissão sem reserva à norma coletiva (ser similar a todos) (FOREST, 2001a, p. 11)<sup>245</sup>.

O projeto de Forest não consiste em elevar ou glorificar o *eu* através da literatura. Ele consiste em circundar o buraco que existe no *eu* de cada ser. A autoficção, conceito imperfeito, segundo Forest, permite, no entanto, uma primeira distanciação, como explica Grell:

Diferente dessa “egoliteratura” é a “autoficção”, que marca um progresso, segundo Forest, pois apresenta uma “corrente” em que os textos assumem a composição ficcional em sua narração na primeira pessoa. Forest julga que, com poucas exceções (Ernaux, Angot ou Guibert), os autores que representam essa tendência não foram além do estágio de um “novo naturalismo” (GRELL, 2014, p. 42)<sup>246</sup>.

Como não quer contar a realidade do *eu* – ou seja, na concepção forestiana, a trajetória de fatos e acontecimentos ao redor do *eu* –, Forest inventou o conceito de “*roman du je*” [romance do *eu*], no qual o *eu* tende a desaparecer, que exploraremos na quarta parte deste trabalho. Afinal, Forest não rejeita completamente a autoficção:

A autoficção – e é por isso que, apesar de todas as reservas legítimas que suscitar, declararei minha solidariedade a ela – foi uma negação salutar contra esse puritanismo. Ela chama as coisas pelo nome e abandona aos patifes que desejam, o prazer de preferir a ela o disfarce poético desta ou daquela alegoria adequada (FOREST in: BURGELIN et al., 2010, p. 135)<sup>247</sup>.

<sup>245</sup> “Car aujourd’hui triomphe ce que je proposerai de nommer l’*ego-littérature*: ‘orthopédie’ du moi arrogant et victorieuse sur tous les fronts de la culture, entreprise insidieuse de dressage social où l’individu se trouve invité à façonner librement son être selon le mirage d’un modèle conforme aux valeurs communes, expérience où se vérifie le paradoxe de l’aliénation consumériste qui met l’injonction individualiste (devenir soi-même) au service de la soumission sans réserve à la norme collective (être semblable à tous).” (FOREST, 2001a, p. 11)

<sup>246</sup> “De cette ‘ego-littérature’ se différencie l’*autofiction*, qui marque selon Forest un progrès, car elle présenterait un “courant” où les textes assument la composition fictionnelle dans leur narration à la première personne. Forest juge qu’à part quelques exceptions (Ernaux, Angot ou Guibert), les auteurs qui représentent cette tendance n’ont pas dépassé le stade d’un ‘nouveau naturalisme’.” (GRELL, 2014, p. 42)

<sup>247</sup> “L’*autofiction* – et c’est pourquoi malgré toutes les légitimes réserves qu’elle suscite, je m’en déclarerai solidaire – a constitué un salutaire démenti opposé à un tel puritanisme. Elle appelle un chat un chat et abandonne aux fripons qui le souhaitent le plaisir de lui préférer le travestissement poétique de telle ou telle allégorie convenable.” (FOREST in: BURGELIN et al., 2010, p. 135)

Para Forest, a autoficção permite a exploração de uma verdade que apenas o *eu* detém. Na linha de pensamento de Bataille, Forest retoma e encena a noção de “experiência interior”, que parece opor-se à experiência de vida. Ressaltamos que as teorias de Forest sobre as escritas de si nunca dizem respeito diretamente a seus romances, cuja análise o autor deixa para os pesquisadores e críticos. Porém, o conceito de “romance do *eu*” revela que o *eu* está no cerne da obra. Em vez de entender a autoficção como um termo bastardo entre a ficção e os fatos reais, que mistura as identidades do narrador, pode pensá-la a partir de seu elemento fundamental: o *eu* e, por extensão, seus movimentos.

### 3.3.3 A perspectiva egocrônica

Para o escritor contemporâneo Thomas Clerc, “a autoficção tem o mérito de desmontar a questão do verdadeiro e do falso: mentiras, esquecimentos, fantasias e encenações não invalidam [...] a verdade do sujeito ou do texto, mas sua simples factualidade.” (CLERC, 2001, p. 71)<sup>248</sup>. Diferentemente do que fazem Colonna e Grell, propomos, então, analisar a autoficção forestiana não mais a partir da “tirania” (CLERC, 2001) fatos reais/ficção, uma vez que essa perspectiva não permite entender a coerência da autoficção contemporânea. Focando agora nos movimentos do *eu* do narrador, não nos basearemos mais no estatuto do personagem ou na modalidade do texto, menos ainda nos temas, mas na simples voz do *eu* e de suas projeções. De Colonna emprestamos, assim, apenas a vontade de pensar a autoficção *por dentro*. E, como a obra forestiana explora explicitamente a questão do tempo – o que demonstramos na segunda parte deste trabalho –, a experiência de um *eu* no tempo, fundamentamos nossa análise no olhar que o narrador tem *sobre* e *no* tempo, chamando-a de “perspectiva egocrônica” (do latim “*ego*”, eu, e do grego antigo, “*χρόνος*”, “*kronos*”, o tempo), no intuito de entender a coerência da autoficcionalidade da obra.

Nos romances de Forest sobressaem dois movimentos internos do *eu* do narrador na linha do tempo. Partimos da colocação temporal em que se encontra o narrador e classificamos as narrativas em dois grupos distintos. De um lado,

---

<sup>248</sup> “l’autofiction a le mérite de faire voler en éclats la question du vrai et du faux: mensonges, oublis, fantasmes et mises en scène n’invalident pas [...] la vérité du sujet ou du texte, mais sa simple factualité.” (CLERC, 2001, p. 71)

encontram-se narrativas direcionadas para o passado, que revisitam as experiências vividas pelo autor: chamamo-las de *autoficções anamnésicas*. De outro, constam narrativas que se projetam no tempo presente – muitas vezes fabuloso –, tentando manter, todavia, o pacto com o leitor a respeito da tripla identidade do autor-narrador-protagonista. Essas narrativas, em que o autor relata ou supostamente vivencia os acontecimentos, nós as chamamos de *autoficções prostáticas*.

### 3.3.2.1 Vertentes da anamnese forestiana

O que chamamos de autoficções anamnésicas são as narrativas em que Forest repensa seu passado, seja de maneira fiel ou modificando-o, pelo menos “literaturizando-o”. Seu narrador sempre volta no tempo através do exercício da memória, isto é, em um processo anamnésico. O foco dele está, então, no olhar memorial sobre os acontecimentos que se referem à identidade do narrador. Da mesma maneira que a autoficção biográfica de Colonna, as autoficções anamnésicas na perspectiva egocrônica constituem o maior grupo de autoficções da obra forestiana, mas com medidas diferentes para cada livro. Esse grupo inclui *L’enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Sarinagara* (nas partes que tratam do relato da viagem), *Le nouvel amour*, *Tous les enfants sauf un* e *Le siècle des nuages*. Na produção literária contemporânea, essa perspectiva aproxima a obra forestiana de romances como os de Christine Angot, Annie Ernaux, Arthur Dreyfus, Marguerite Duras, Édouard Louis, Amélie Nothomb, Yann Moix ou Vanessa Springora, autores de língua francesa que usaram o exercício literário no intuito de visitar uma experiência passada. Porém, considerando a divergência de olhares do *eu* forestiano no processo anamnésico, identificamos quatro tendências nas narrativas autoficcioneiras anamnésicas: as *nostálgicas*, as *sociológicas*, as *psicanalíticas* e as *políticas*.

Por focarem nas lembranças dos eventos vividos pelo narrador, as autoficções nostálgicas (do grego antigo “νόστος”, “*nóstos*”, a viagem, a volta; e “ἄλγος”, “*algos*”, a dor) olham para o passado com uma ternura que tende para a nostalgia. A emoção da viagem anamnésica define não só a forma de autoficção como também possibilita sua análise. Em inúmeros textos autoficcioneiros que encontramos além da obra forestiana, o traço nostálgico predomina e faz da autoficção um exercício memorial afetivo.

No sentido comum, a nostalgia se define por uma melancolia profunda, causada por vários motivos, sendo a característica primordial o afastamento da terra natal, à maneira de Ulisses na *Odisseia* – seja o afastamento geográfico ou o cronológico. Essa melancolia constitui o traço principal de algumas narrativas autoficcionais que intensificam o olhar sobre um passado às vezes idealizado.

A obra forestiana iniciou, como vimos, logo após o falecimento de Pauline, quando Forest decidiu fazer da filha “um ser de papel” (FOREST, 1997, p. 399)<sup>249</sup>. Portanto, o primeiro motivo de Forest para escrever sobre sua própria experiência diante da tragédia era memorialístico. Através do “papel”, ele quis abolir o tempo e guardar na memória das linhas o retrato mais belo da filha. Na perspectiva egocrônica, o primeiro romance de Forest, *L'enfant éternel*, se enquadra, por essa razão primordial, na categoria das autoficções anamnésicas. O *eu* do narrador olha para o passado para relembrar do tempo com Pauline viva, em um processo anamnésico nostálgico.

*O amante*, de Marguerite Duras, publicado na França em 1984, tem o mesmo traço característico. Em seu romance, Duras evoca a época de seus quinze anos, quando morava em um pensionato na Indochina, época em que encontrou um banqueiro chinês com o qual teve sua primeira experiência sexual. Em vários trechos, a narradora usa fórmulas que deixam transparecer o sentimento melancólico, como no *incipit*, em que Duras escreve esta celebração positiva do passado:

Penso frequentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém. Está sempre lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta (DURAS, 1985, p. 7).

Em muitos momentos de *L'enfant éternel*, Forest olha para Pauline com a esperança vã de poder tê-la de volta. No final das contas, ele acaba fazendo um último retrato dela em quase 400 páginas.

Da mesma maneira, toda a obra de Patrick Modiano é marcada por uma perda – no caso dele, a perda da infância. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*<sup>250</sup>, romance publicado em 2014 na França, conta a história de um escritor que perdeu

<sup>249</sup> “*un être de papier*” (FOREST, 1997, p. 399).

<sup>250</sup> MODIANO, P. **Para você não se perder no bairro**. São Paulo: Rocco, 2015. Trad. Bernardo Ajzenberg.

seu caderno. Ao encontrar um outro homem que ficou com o objeto, o narrador começa a investigar um senhor chamado Torstel, do qual o narrador não tem a mínima lembrança e atrás de quem começa a correr. É perceptível a vontade de Modiano de reconstituir um passado esquecido, ao qual, como Forest, se apegava tanto, que conta os dias para não os deixar passar, pois cada dia que passa o distancia de Pauline. A autoficção de Modiano e de Forest é, nesse sentido, essencialmente nostálgica, além de os autores quererem ordenar uma memória que se desfaz. A citação de Stendhal em *Vie de Henry Brulard*, que abre o romance de Modiano, ilustra nossa hipótese: “Eu não posso dar a realidade dos fatos, posso apenas apresentar sua sombra.” (STENDHAL apud MODIANO, 2014)<sup>251</sup>.

Enfim, em *Ni d’Ève ni d’Adam*, publicado em 2007, a escritora belga Amélie Nothomb, filha de um embaixador belga e nascida no Japão, conta sua história amorosa com um jovem japonês de boa família, que encontrou quando lecionava francês na Terra do Sol Nascente no início da vida adulta. Com muita saudade, descreve a aventura de volta à terra natal, sem, porém, propor, em nenhum momento, um tipo de análise. A evocação do passado serve apenas para celebrar a lembrança, a “volta para casa” (o “nostós”), com uma conotação positiva e carinhosa, que torna a narrativa meramente nostálgica. Essa dimensão a priori gratuita também atravessa o primeiro romance de Forest. Sem premeditação, Forest teria escrito “apenas” sob o impulso vital da lembrança.

Portanto, nesses três exemplos – de Duras, Modiano e Nothomb –, percebe-se o caráter puramente saudosista das narrativas, tanto no motivo da escrita quanto na abordagem da vivência. No que diz respeito ao primeiro romance de Forest, embora haja traços evidentes de nostalgia, não se pode esquecer que a morte de Pauline também assombrou todas essas boas lembranças.

As autoficções que revisitam o passado não são, portanto, todas felizes e saudosistas. A maioria, inclusive a obra forestiana, relata episódios de vida doloridos, até violentos, que foram superados. Nesse sentido, a abordagem sociológica se distingue, dentro das autoficções anamnésicas, por considerar o *eu* como um objeto de campo e não só – ou não mais – uma celebração.

---

<sup>251</sup> “Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n’en puis présenter que l’ombre.” (STENDHAL apud MODIANO, 2014)

Por se aproximar, em muitos aspectos, da obra autoficcional de Annie Ernaux, *Tous les enfants sauf un*, romance à beira do ensaio, pode ser considerado como uma autoficção anamnésica sociológica. Em vários momentos, Forest questiona, de maneira científica, o luto no contexto da sociedade contemporânea:

Diz-se que a civilização nasce a partir do momento em que o homem decide enterrar seu próximo. E esse gesto já está repleto de uma ambiguidade inabalável. O cadáver, nós o removemos, como faríamos com um lixo insuportável, cujo destino repugnante ameaça a tranquilidade dos vivos. Mas ao objeto assim enterrado nas fronteiras do mundo é concedido ao mesmo tempo o valor sagrado de uma relíquia à qual se dedica uma devoção melancólica e insaciável. [...] A humanidade é, assim, construída na negação do cadáver ao qual ela, no entanto, conduz (FOREST, 2007a, p. 91)<sup>252</sup>.

Além do tipo de discurso e de olhar fundamentalmente sociológicos, Forest também evoca temas próprios ao universo das ciências humanas, tais como a religião, os ritos, a doença, a morte de uma criança e seu impacto tanto para o pai quanto para a mãe.

Em *Une femme* (1988), Annie Ernaux conta a história de vida de sua mãe, que acabara de falecer. Buscando um sentido na existência dessa mulher, que era o único vínculo que Ernaux ainda mantinha com o mundo operário, do qual provém, a escritora se esforça em analisar a trajetória de uma pessoa para quem a leitura e o estudo permitiram elevar-se socialmente. Para Ernaux e Forest, então, a morte de um familiar – tomada como um evento trágico por Ernaux e absurdo por Forest – desencadeou a escrita, e ambos tentam explicar essa morte através da evocação de mecanismos sociais coletivos. Da mesma maneira, dessa vez em relação às respectivas figuras paternas, *La place* (1983), de Ernaux, e *Le siècle des nuages*, de Forest, apresentam uma abordagem parecida, embora o narrador de Forest tenha se colocado como testemunha diante da vida de seu pai, cujos detalhes lhe faltam, ao passo que Ernaux dispõe de mais elementos. Portanto, Forest tenta um tipo de reconstituição que ele apoia em datas históricas da aviação e que preenchem os mistérios. Enquanto o pai de Forest pertencia à burguesia francesa, o pai de Ernaux era humilde. Assim, se o intuito de Ernaux era explicar sua própria trajetória à luz da vida de seu pai, o projeto

<sup>252</sup> “La civilisation naît, dit-on, du moment où l’homme invente d’inhumier son semblable. Et ce geste est lourd déjà d’une indéfectible ambiguïté. Le cadavre, on l’écarte comme on le ferait d’un insupportable déchet dont le devenir rebutant menace la tranquillité des vivants. Mais l’objet ainsi enfoui aux frontières du monde, on lui accorde du même coup la valeur sacrée d’une relique à laquelle va une dévotion mélancolique et insatiable. [...] L’humanité se construit ainsi dans la dénégation du cadavre auquel elle conduit pourtant.” (FOREST, 2007a, p. 91)



de Forest pode ser entendido, em relação a *Le siècle des nuages*, como uma tentativa de explorar, dessa vez através da figura paterna, a morte e a ausência na vida de Forest.

Apesar das distinções entre as obras, a análise científica que a escrita permite, através de seu processo de distanciamento com os fatos reais passados, está, em parte – mais em Ernaux que em Forest –, no cerne das duas propostas. Em *Mémoire de fille* (2016), Ernaux, ao escrever sobre a menina que foi nos anos 1960, analisa o próprio olhar dentro da narrativa. Ela incorpora uma postura de socióloga que olha para aquela pessoa que era anos atrás. Interessante na obra de Ernaux é que a escritora reconhece seu exercício literário como um instrumento que pertence às ciências sociais e o questiona dentro das narrativas: “Eu não construo uma personagem de ficção. Eu desconstruo a menina que eu fui.” (ERNAUX, 2016, p. 56)<sup>253</sup>. O seu interesse se resume, então, a “explorar o buraco entre a espantosa realidade do que está acontecendo, no momento em que está sendo narrado, e a bizarra irrealidade que veste, anos depois, o que aconteceu” (ERNAUX, 2016, p. 151)<sup>254</sup>. Da mesma maneira, Forest opera uma desconstrução dos eventos que aconteceram em torno do adoecimento e da morte da filha, não construindo uma personagem de ficção, mas desconstruindo a menina que ela foi, para melhor enterrá-la.

No entanto, a diferença entre os olhares sociológico e psicanalítico, ainda mais quando se trata de eventos trágicos pessoais, é muito tênue. Em seu ensaio intitulado *Défense de Narcisse*, o escritor Philippe Vilain explica a dinâmica do que podemos chamar de narrativas anamnésicas psicanalíticas:

Pela *ficcionalização* dos personagens sob o olhar do leitor, a escrita romanesca seria uma escrita implícita do *eu* e, ao mesmo tempo, um meio muito mais sutil que a escrita autobiográfica para fazer sua terapia (VILAIN, 2005, p. 87-88)<sup>255</sup>.

<sup>253</sup> “Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j’ai été.” (ERNAUX, 2016, p. 56).

<sup>254</sup> “Explorer le gouffre entre l’effarante réalité de ce qui arrive, au moment où cela arrive et l’étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé.” (ERNAUX, 2016, p. 151).

<sup>255</sup> “Par le fictionnement même des personnages déroulés sous les yeux du lecteur, l’écriture romanesque serait une écriture implicite du moi, en même temps qu’un moyen, beaucoup plus subtile que l’écriture autobiographique, d’effectuer sa thérapie.” (VILAIN, 2005, p. 87-88)

Embora Forest, em sua obra, tenha declarado várias vezes nunca ter deitado no divã, ele aborda a escrita como uma maneira de viver seu luto e até de sobreviver após a tragédia. Em *Tous les enfants sauf un*, evoca o poder catártico da literatura, contra o qual se posiciona:

O que é certo, no entanto, é que cada um dos meus livros é explicitamente contra a estética de uma literatura terapêutica. No entanto, eu – também – fui parabenizado por ter fornecido ao leitor uma "lição de vida", por ter sido capaz de evitar "a armadilha do *pathos*" [...]. Ironicamente, fui elogiado por ter conseguido o oposto do que havia me proposto fazer. [...] Ainda acho, porém, que a literatura verdadeira não repara o desastre da vida (FOREST, 2007a, p. 161-162)<sup>256</sup>.

Entendemos o olhar psicanalítico do *eu* na obra forestiana como a necessidade do autor de pôr no papel e organizar os elementos absurdos de sua vida diante do caos que a tragédia provocou. Também é o caso de muitas outras narrativas autoficcionais, como algumas de Christine Angot. Em *L'inceste* (1999), a autora relata, durante as 40 primeiras páginas, uma cena de sexo oral imposta pelo próprio pai. Nesse caso, não se trata de uma celebração (*anamnese nostálgica*) ou de uma proposta de análise do *eu* como ser social (*anamnese sociológica*), mas da perspectiva de um ser pensante que tenta se reconstruir através da confissão de um evento traumático. Do mesmo modo, após *Naissance*, romance lançado em 2013, que trata da infância do escritor, Yann Moix publicou, em 2019, uma autoficção intitulada *Orléans*. Altamente polêmico, por retratar de maneira crua as torturas que os pais teriam infligido a ele quando criança, o texto apresenta-se tanto como uma purgação de um passado pesado quanto como uma vingança contra os carrascos do autor. Moix estruturou seu romance em capítulos que retomam as séries escolares que frequentou (primeiro ano, segundo ano, etc.), do fundamental até os estudos superiores, na tentativa de busca de sentido em uma perspectiva cronológica, da mesma maneira que Forest se volta para sua tragédia primordial, dos dias felizes ao adoecimento e à morte de Pauline.

Muitas vezes, como em Moix e em Forest, as narrativas anamnésicas psicanalíticas apresentam fragmentos de memória. É o que faz o escritor Arthur

<sup>256</sup> "Ce qui est certain, cependant, est que chacun de mes livres s'inscrit explicitement en faux contre l'esthétique d'une littérature thérapeutique. On m'a pourtant félicité – moi aussi – d'avoir fourni au lecteur une 'leçon de vie', d'avoir su éviter 'l'écueil du pathos' [...]. Ironiquement, on m'a ainsi complimenté d'avoir réussi le contraire de ce que je m'étais proposé de faire. [...] Je continue de penser pourtant que la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre." (FOREST, 2007a, p. 161-162)

Dreyfus em seu livro *Histoire de ma sexualité* (2014), mas para tratar do descobrimento de sua orientação sexual na adolescência. Em *Le nouvel amour*, Forest analisa o surgimento de uma paixão amorosa por uma colega da universidade, mesmo ele ainda sendo casado. A escrita serve então de suporte para a análise e “purgação” de um caos que a vida apresenta.

Por fim, dentro das autoficções anamnésicas também existem narrativas com traços políticos. Entendemos por “político” qualquer tipo de engajamento a favor de uma causa ou qualquer posicionamento do narrador na esfera pública. Devemos, porém, lembrar que Forest não se posiciona claramente em termos de política, como ele próprio declara em seu último romance, *Je reste roi de mes chagrins*:

Os homens políticos, em regra geral, me interessam pouco. Eu me sinto completamente estranho à sua espécie. Não tenho admiração nem desprezo por eles. Eu concordo ou discordo deles. Às vezes sinto simpatia por eles e às vezes antipatia. Mas tanto o entusiasmo quanto o ódio em questões políticas são completamente desconhecidos para mim. O que me torna – eu tenho a fraqueza de pensar – um democrata exemplar (FOREST, 2019, p. 211)<sup>257</sup>.

Os traços políticos não aparecem, portanto, em um posicionamento claro. Porém, em *Le siècle des nuages*, entendemos Forest, que, com o pai piloto, provém de uma classe privilegiada. Com isso e com os elementos dos quais dispõe, o autor questiona o posicionamento do pai, que, durante a Ocupação alemã na França, na Segunda Guerra Mundial, teria ficado tentado com as propostas colaboracionistas do marechal Pétain no governo de Vichy – atitude que Forest vê de forma altamente crítica.

Esse traço político, o mais explícito de todos na obra forestiana, não se compara àquele, bem mais pronunciado, que se encontra em várias outras autoficções contemporâneas de língua francesa. Lançado em janeiro de 2020, o romance de Vanessa Springora, *Le consentement* [O consentimento], relata a paixão da autora, na época com 14 anos, pelo escritor Gabriel Matzneff, que tinha mais de 50 e colecionava conquistas pedófilas – hoje, após a publicação do romance, ele responde judicialmente pelo crime. A mediatização do romance ocupou a esfera

<sup>257</sup> “Les hommes politiques, en règle générale, m'intéressent peu. Je me sens tout à fait étranger à leur espèce. Je n'éprouve pour eux ni admiration ni mépris. Je me trouve en accord ou bien en désaccord avec eux. J'éprouve pour eux tantôt de la sympathie et tantôt de l'antipathie. Mais l'enthousiasme comme la détestation, en matière politique, sont des sentiments qui me restent complètement inconnus. Ce qui fait de moi – ai-je la faiblesse de penser – un démocrate exemplaire.” (FOREST, 2019, p. 211)

pública francesa durante o mês de janeiro inteiro, com matérias nacionais – e até internacionais<sup>258</sup> – condenando o escritor, o que causou a abertura de um processo e a interrupção da publicação de toda a sua obra pelas editoras<sup>259</sup>.

Na mesma linha, com *En finir avec Eddy Bellegueule*<sup>260</sup> (2014), Édouard Louis conta, inspirando-se em *Retour à Reims*<sup>261</sup> (2009), de seu amigo Didier Éribon, sua luta para sair do miserável meio social que condenava sua condição homossexual. Hoje, Louis trabalha como sociólogo especialista em Pierre Bourdieu e homenageou o filósofo Michel Foucault com o título do seu segundo romance, *Histoire de la violence*<sup>262</sup> (2016), que faz referência à *História da sexualidade*. Muito presente no espaço público, tanto francês quanto internacional – principalmente nos Estados Unidos e na Alemanha –, com a adaptação de seus livros para peças teatrais pelo renomado Thomas Ostermeier, Louis se tornou uma das figuras francesas militantes em defesa dos direitos LGBTQ+, postura que reivindica em várias entrevistas<sup>263</sup>. Aliás, o último *opus* de Louis demonstra com mais clareza ainda o traço político de suas narrativas autoficcionais. *Qui a tué mon père*<sup>264</sup> (2018) tenta explicitar como as várias medidas dos governos franceses das últimas décadas – principalmente de direita – destruíram o corpo do pai do autor. A relação entre a política e o corpo serve aqui de base para um panfleto contra o governo Macron, que Louis repudia.

Obviamente, o projeto forestiano não tende – como o de Louis, que debate as questões *gay* e social – a discutir a política nacional francesa. Porém, mesmo que Forest não tenha pretensão política com seus romances, há alguns traços, menores, que pertencem a essa esfera e que fazem do *eu* do narrador uma voz que ecoa no espaço público. A dimensão política aparece no desamparo de um ser ao perder a filha. A obra forestiana questiona, sem reivindicar nada, o não lugar de um pai que perdeu a filha. Percebemos, pela leitura dos romances, que não existe nem uma

<sup>258</sup> Sobre o assunto, ver a coluna no site da Folha de S.Paulo: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/joaopereiracoutinho/2020/01/a-indignacao-subita-com-a-pedofilia-do-gabriel-matzneff-e-de-uma-hipocrisia-absurda.shtml>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

<sup>259</sup> Gabriel Matzneff está sendo processado por apologia à pedofilia e será julgado em 2021: <<https://www.lefigaro.fr/flash-actu/enquete-matzneff-nouvelle-perquisition-en-cours-aux-editions-gallimard-a-paris-20200212>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

<sup>260</sup> Tradução brasileira: LOUIS, É. **O fim de Eddy**. Trad. Francesca Angiolillo. São Paulo: Tusquets, 2018.

<sup>261</sup> Inédito no Brasil: ÉRIBON, D. **Retour à Reims**. Paris: Flammarion, 2009.

<sup>262</sup> Romance a ser lançado em português em 2020 pela editora Tusquets, sob o título *História da violência*.

<sup>263</sup> Disponível em: <<http://www.franceculture.fr/emissions/le-carnet-dor/page-111-sexe>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

<sup>264</sup> Inédito no Brasil: LOUIS, É. **Qui a tué mon père**. Paris: Le Seuil, 2018.

palavra em língua francesa – nem em português, aliás – para caracterizar tal situação. Ao contrário de uma criança que perde seus pais e se torna “órfã”, ou de um marido/uma mulher que perde sua esposa/seu marido e fica “viúvo/a”, o pai/a mãe que perde o filho não tem denominação. A ausência de palavra revela o tabu e a falta de reconhecimento de tal condição no espaço público, embora – vale a pena insistir – Forest raramente tenha militado nesse sentido, sendo a experiência de perda, para ele, primeiramente íntima, embora haja de novo uma contradição aqui, com a publicação em vários volumes dessa intimidade. Foi apenas em 2020 que Forest se posicionou publicamente em uma coluna do jornal *Le Monde* sobre o escândalo que causou a recusa da lei referente ao aumento – de cinco para dez dias – do período legal de luto para os pais que perderam um filho/uma filha. No dia 29 de fevereiro de 2020, ele escreveu: “Há aqui uma questão moral e política. Em trinta anos escrevendo, nunca tomei posição em debates públicos. Eu faço isso hoje. [...] Considero meus livros o trabalho de um escritor militante.”<sup>265</sup>

Portanto, ao analisar as tendências do processo anamnésico na obra autoficcional forestiana, notamos que o leque de olhares que Forest explora é rico. De fato, o autor se esforça para variar constantemente a maneira de tocar o passado. Assim, entendemos que Forest iniciou sua obra ficcional a partir de um processo fundamentalmente nostálgico e tentou, aos poucos, dar sentido à tragédia, por meio de ferramentas diversas, fossem elas sociológicas ou psicanalíticas, com leves ecos políticos. Tal perspectiva permite entender os romances dos dois primeiros ciclos como um todo, à luz do processo anamnésico, enquanto as concepções autoficcionais de Doubrovsky, Lejeune, Lecarme, Genette, Darrieussecq e Colonna falhavam em identificar um elemento de coesão. Mais do que os elementos biográficos, reais ou fantasiados, é o movimento do *eu* para o passado que serve de fio condutor para esses primeiros romances.

---

<sup>265</sup> “Il y a là un enjeu moral et politique. Depuis trente ans que j’écris, je n’ai jamais pris position dans le débat public. Je le fais aujourd’hui. [...] Je considère mes livres comme le fait d’un écrivain engagé.” Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/02/29/le-deuil-d-un-enfant-est-et-restera-toujours-intolérable\\_6031301\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/02/29/le-deuil-d-un-enfant-est-et-restera-toujours-intolérable_6031301_3232.html)>. Acesso em: 29 fev. 2020.

### 3.3.2.2 Olhares do presente

Na perspectiva que chamamos de “egocrônica”, o sétimo romance de Forest, *Le chat de Schrödinger*, marca uma ruptura fundamental. Pela primeira vez, ele não “volta” para o passado. Em contraposição às autoficções anamnésicas – ou em sua continuação lógica –, os últimos romances focam no presente. A mudança de olhar, radical, nos levou a considerá-los como um novo grupo, que chamamos de “autoficções prostáticas” (do grego antigo “προστάτης”, “*prostátēs*”, “o que está na frente”). Trata-se de narrativas autoficcionais em que o autor se coloca em cena no tempo presente, usando alguns elementos de sua identidade de indivíduo, de sujeito ou de autor, para criar uma ficção que, por vezes, se inspira em fatos reais, mas não necessariamente, à maneira de uma autoficção verdadeira no sentido genettiano. Em todo caso, o narrador serve apenas de voz para a história. Ao contrário das autoficções anamnésicas, as autoficções prostáticas não precisam do exercício de memória do autor, uma vez que seu intuito não é a lembrança, mas a projeção.

Na literatura contemporânea, a grande mudança que estamos vivenciando em relação aos anos 1970, quando Doubrovsky inventou o termo “autoficção”, é a emergência massiva de narrativas do presente. Em *D’autres vies que la mienne*<sup>266</sup> (2009), Emmanuel Carrère define, na contracapa, seu trabalho de escritor como o de “testemunha”. Foi-lhe pedido que narrasse a catástrofe que vivenciou em suas férias no Sri Lanka em 2004, quando um *tsunami* atingiu a costa do país, provocando um desastre material e humano: “Alguém me falou então: você é escritor, por que você não escreve nossa história? Foi um pedido, aceitei.” (CARRÈRE, 2009, contracapa)<sup>267</sup>.

Do mesmo modo, David Foenkinos publicou, em 2014, um livro chamado *Charlotte*, que narra a história de uma pintora judia alemã deportada e assassinada, enquanto estava grávida, em Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial. Como Carrère, Foenkinos se inclui na narrativa, à maneira de um jornalista que investiga um caso:

Um dia, entrei na escola dela.

<sup>266</sup> Tradução brasileira: CARRÈRE, E. **Outras vidas que não a minha**. São Paulo: Companhia das Letras. 2010. Trad. André Telles.

<sup>267</sup> “*Quelqu’un m’a dit alors: tu es écrivain, pourquoi n’écris-tu pas notre histoire ? C’était une commande, je l’ai acceptée.*” (CARRÈRE, 2009, contracapa)

Garotas estavam correndo na entrada.  
 Pensei em Charlotte, que poderia ainda estar com elas.  
 Na secretaria, fui acolhido pela coordenadora pedagógica.  
 Uma mulher muito afável, chamada Gerlinde.  
 Expliquei a razão da minha presença (FOENKINOS, 2014, p. 33)<sup>268</sup>.

Já comentamos bastante a postura de testemunha de Forest em toda a sua obra. Nunca protagonista, mas nunca completamente apagado, o narrador forestiano observa, anota, dá sentido aos eventos e, por sua escolha e por seu olhar, acaba sendo o personagem principal de seus romances. Em 2013, o escritor Philippe Vasset criou a palavra “exoficção” para se referir a um tipo de narrativa em que o narrador-autor conta a vida de um outro sem desaparecer completamente atrás do texto. A palavra foi empregada pela primeira vez no jornal *Libération*: “‘A ficção, hoje, se constrói bastante a partir de enigmas que o real nos apresenta.’ [Philippe Vasset] batiza essa forma de ‘exoficção’, exatamente o contrário da autoficção.”<sup>269</sup> A exoficção se define, portanto, pelo movimento inverso ao da autoficção, ou seja, ela parte da ficção e a puxa para fora (*exo-*), ou seja, para o tempo da escrita e da investigação, enquanto a autoficção – em sentido doubovskiano – parte da vida e da identidade do autor e as leva para um universo ficcional. Mas o mais importante, para nossa análise, é que o tempo da escrita, o tempo em que o escritor pesquisa e reconstrói a vida passada de seu personagem, é o tempo presente. A exoficção traz, então, os fatos reais do passado para o presente através da ficção.

Em setembro de 2016, diante da emergência das narrativas exoficcionalis, a revista *Le Magazine littéraire* dedicou um dossiê especial ao fenômeno, escrevendo em sua capa: “A autoficção assaltada pela exoficção”<sup>270</sup>. A matéria contém uma nova definição:

Derivada da autoficção, que foi o objeto literário favorito dos anos 2000, e na continuidade da “biografia romanceada”, “ficção biográfica” e outras

<sup>268</sup> “*Un jour, je suis entré dans son école.*

*Des jeunes filles couraient dans le hall.*

*J’ai pensé que Charlotte pouvait encore être parmi elles.*

*Au secrétariat, je fus accueilli par la conseillère pédagogique.*

*Une femme très affable, se prénommant Gerlinde.*

*Je lui ai expliqué la raison de ma présence.”* (FOENKINOS, 2014, p. 33).

<sup>269</sup> “‘*La fiction aujourd’hui se construit beaucoup à partir d’énigmes que nous présente le réel.*’ Il baptise cette forme ‘exofiction’, exactement l’inverse de l’autofiction.” ROUSSEL, F. Philippe Vasset: de passage secret, *Libération*, 22 ago. 2013. Disponível em: <[https://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret\\_926385](https://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret_926385)>. Acesso em: 19 ago. 2019.

<sup>270</sup> “*L’autofiction attaquée par l’exofiction*” em *Le Magazine littéraire*, set. de 2016, n. 571, Paris.

“facções”, o gênero “exoficção” conquista o cenário editorial contemporâneo e se desenvolve em subgêneros. A exoficção científica [...]. A exoficção histórica [...]. A exoficção política [...]. E agora a exoficção pictural [...] (ROUSSEL, 2013)<sup>271</sup>.

Mais uma vez e à maneira do *Magazine littéraire*, poderíamos identificar novas subvertentes das narrativas exoficcionais, não a partir dos temas, como foi feito no artigo da revista, mas com base na presença ou ausência do autor/narrador na narrativa. Encontraríamos, de um lado, as narrativas “exoficcionais intrusivas”, que mencionam diretamente o autor, muitas vezes através de um “eu” (*Charlotte*, de Foenkinos, *HHhH*, de Laurent Binet, ou *Un certain M. Piekelnny*, de Désérable). De outro lado, restariam as “exoficções discretas”, em que o autor não aparece diretamente no texto, apesar de estar presente de maneira mais sutil (na forma, na perspectiva), aproximando-se do gênero biográfico clássico. Porém, isso não diz respeito à obra forestiana, na qual apenas um romance se reconhece como exoficção.

Mas como não ler *L'enfant éternel*, história da filha de Forest, à luz do neologismo de Vasset? Nessa perspectiva, enquanto buscávamos olhar para os últimos romances de Forest a partir da ruptura de *Le chat de Schrödinger*, o primeiro opus, *L'enfant éternel*, constitui uma exceção evidente, pois é um tipo de biografia do outro – aqui, de Pauline – através do olhar presente do escritor. As autoficções prostáticas forestianas, por terem um pé no passado, apesar de enxergarem esse passado à luz do presente, não podem incluir as exoficções de Vasset, já que não condizem com o projeto dos últimos romances. Essas autoficções olham para o “buraco” do presente, sem volta para o passado.

Enquanto a exoficção se aproxima da biografia – ou de uma “exobiografia” redundante, em oposição à “autobiografia” –, ao colocar o escritor no papel de um investigador ou de um jornalista ativo (e também protagonista), há narrativas que situam o escritor em um papel que vai além de um personagem: um ator. Uma vez que, no caso das autoficções prostáticas, não se trata mais de revisitar o passado do autor, mas de colocar em cena a sua identidade, mais especificamente, do escritor –

---

<sup>271</sup> “Dérivée de l'autofiction, qui fut l'objet littéraire favori des années 2000, et dans la continuité de la biographie romancée”, “fiction biographique” et autres “factions”, le genre “exofiction” conquiert la scène éditoriale contemporaine et se développe en sous-genres. L'exofiction scientifique [...]. L'exofiction historique [...]. L'exofiction politique [...]. Et maintenant l'exofiction picturale [...]” ROUSSEL, F. Philippe Vasset: de passage secret, **Libération**, 22 ago. 2013. Disponível em: <[https://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret\\_926385](https://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret_926385)>. Acesso em: 19 ago. 2019.



aquele que escreve no momento em que escreve –, pode-se legitimamente reconstruir a etimologia do termo “autoficção”, que remeteria a uma genealogia baseada na proximidade entre o prefixo grego “αὐτός”, “autós”, si mesmo, e a palavra latina “auctor”, autor. Assim, pensaríamos na autoficção não mais como uma “ficção de si”, mas diretamente como uma “ficção do autor”, etimologia que destaca o papel do autor. Além disso, a palavra “autor”, que vem do verbo latino “augere”, também gerou a palavra “ator”. Logo, a palavra “autoficção” carrega em si tanto o autor quanto o ator, o que remete à famosa e fundamental dicotomia barthesiana que opõe o escritor (“écrivain”) ao *scriptor* (“écrivain”) (BARTHES, 1964).

Nessa perspectiva – obviamente artificial, de um ponto de vista etimológico, porém relevante em suas conclusões –, as narrativas autoficcionais que protagonizam o autor como pessoa que escreve sobre sua própria condição de escritor dão à luz uma nova vertente autoficcional, que podemos chamar de “atoficção” (de “ator” e “ficção”). A atoficção se refere a uma narrativa em que o narrador-protagonista-escritor-autor-ator brinca com sua identidade, muitas vezes também com seu nome, atuando em um tempo presente, porém fantasiado. Se o *eu* que narra também é ator da vida que conta, uma consequência natural é que o *eu* do autor também se torne ator, tanto na vida quanto no texto, misturando-se os dois mundos e as lógicas de causa e efeito. A identidade de escritor torna-se assim uma *persona* suplementar às dos protagonistas em primeira pessoa. Aliás, é interessante notar que vários escritores da última geração cursaram teatro antes de se dedicar à escrita, como é o caso de Joël Dicker, Arthur Dreyfus, Édouard Louis ou Leila Slimani, entre inúmeros outros.

Philippe Forest não tem a ambição de atuar no teatro ou no cinema. Porém, em suas últimas narrativas, há um evidente jogo com a identidade de seu narrador, que também é o protagonista. Dependendo da dimensão que a projeção do *eu* opera com o espaço público, identificamos com os livros de Forest três tendências de atoficção: a *afabulatória*, a *performática* e a *atoficção-selfie*.

A atoficção afabulatória coloca o autor em uma narrativa baseada em fatos que não aconteceram de verdade. Lembra a autoficção fantástica de Colonna, por não precisar narrar fatos estritamente reais e por tomar liberdade em relação à verdade, respeitando, porém, o protocolo de tripla identidade com o mesmo autor-narrador-protagonista. Em outras palavras, a narrativa parte da identidade do autor, sem

ambiguidade, e deriva para acontecimentos fictícios, que poderiam acontecer ou ter acontecido. Na obra forestiana, é o caso de *Crue*, em que o cataclismo que atinge a cidade não aconteceu de verdade – pois serve de metáfora, como veremos<sup>272</sup> –, mas o narrador tem tudo a ver com a identidade de Forest. Nesse sentido, há como vincular o romance com outros de Amélie Nothomb. Por exemplo, *Pétronille* (2014) conta como, em uma sessão de autógrafos, a autora-protagonista-narradora, chamada Amélie, encontra uma fã com a qual se dá bem e que em pouco tempo se torna parceira de bebedeira (de champanhe). Embora não haja provas de que a autora belga tenha vivenciado os acontecimentos, o desfecho do romance não condiz com a realidade, pois Amélie Nothomb ainda está viva. Assim, a afabulação serve de jogo com o leitor, o que claramente aparece no romance *D'après une histoire vraie*<sup>273</sup> (2014), de Delphine de Vigan, em que a protagonista, também escritora com bloqueio criativo, tem todos os atributos da autora, de seu nome à inicial do namorado, mas é do início ao fim um personagem fictício. Nesse caso, pode-se falar em atoficção afabulatória, pois o enredo se desenvolve a partir da identidade da autora, mas não corresponde aos acontecimentos de sua vida. No auge da autoficção, percebe-se que *D'après une histoire vraie*, *Pétronille* e *Crue*, bem como vários outros romances dos mesmos anos, tentam questionar as derivas do fenômeno autoficcional, que perde autoridade.

Agora, quando a ambiguidade acerca da identidade do narrador vai além da simples narração, pode-se falar em atoficção performática. Forest, pouco presente nas mídias, não alimenta muito esse aspecto performático, exceto se pensarmos a *performance* enquanto criação bem-sucedida de romances do *eu* sem ou com poucos acontecimentos, em uma época que o gênero romanesco domina. A *performance* forestiana consiste em tocar o nada com um *eu* que, a priori, possa se desenvolver e se contar à luz de eventos. Um outro exemplo, em uma dimensão extrema se comparado à obra forestiana, é da troca literária do ex-casal Sophie Calle e Grégoire Bouillier. Artista francesa conhecida por suas *performances* e seus trabalhos insólitos, Sophie publicou vários textos sobre sua vida e seu relacionamento perturbado<sup>274</sup> com o também escritor Grégoire Bouillier, muitas vezes com extensões e extrapolações

<sup>272</sup> Ver a parte 4.1.2 do presente trabalho.

<sup>273</sup> Tradução brasileira: DE VIGAN, D. **Baseado em fatos reais**. Trad. Carolina Selvatici. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

<sup>274</sup> Ver, entre outros, CALLE, S. **M'as-tu vue**. Paris: Centre Pompidou/Barral/Actes Sud, 2003, e BOUILLIER, G. **L'invité mystère**. Paris: Allia, 2004.

em outros meios artísticos, como exposições em museu ou eventos públicos. Assim, trata-se de atoficções performáticas que vão além da dimensão textual e ocupam o espaço público de formas diversas.

Enfim, ainda em relação ao último ciclo de romances de Forest e baseando-nos na metáfora do espelho do *eu* que atravessa todas as narrativas, identificamos uma tendência que chamamos aqui de “atoficções-*selfie*” – narrativas que lembram o movimento das *selfies* que se tiram com smartphones e se postam em redes sociais. Lembremos que, eleita “palavra do ano” em 2013 pelo *Oxford English Dictionary*, a *selfie*, autorretrato instantâneo, surgiu na era da revolução digital, com a propagação das tecnologias móveis e do desenvolvimento das redes sociais, mudando a relação dos indivíduos com eles mesmos em um período que acompanha a multiplicação de obras autoficcionais na literatura francesa contemporânea. Essa nova ferramenta tecnológica levanta para nós uma questão essencial: será que existe um tipo de relação entre o uso intenso das tecnologias modernas na vida dos indivíduos e o próprio conceito de autoficção? Mesmo a autoficção tendo surgido antes da revolução da Internet, a emergência da era digital e sua invasão em nossas vidas podem estar mudando a maneira de o ser humano “narrar-se”. Já nos anos 1960, as teorias de Marshall McLuhan, filósofo canadense especialista das mídias, revelavam, em relação à televisão, que “o meio é a mensagem” (1964) – ou seja, o simples fato de integrar no cotidiano a noção de *selfie*, tanto prática quanto conceitual, influencia diretamente não só a maneira de produzir literatura, mas também seu conteúdo.

Já vimos, ao tratar da autoficção afabulatória, que a obra forestiana integra-se nas reflexões da época contemporânea e dialoga com outros textos sobre a própria noção das escritas de si. Sem afirmar que, mesmo em seu último ciclo, Forest reflita sobre o que se poderia chamar de “literatura-*selfie*”, os seus romances mais recentes questionam diretamente a noção de reflexo: em *Le chat de Schrödinger*, com a representação simultânea do gato tanto morto quanto vivo na caixa envenenada; em *L’oubli*, com a atividade fotográfica que o narrador tem como lazer; em *Crue* e em *Je reste roi de mes chagrins*, com a pintura.

Entrevistado no programa radiofônico *Le carnet d’or*, transmitido pela estação France Culture em janeiro de 2014, Arthur Dreyfus confessou que seu livro *Histoire de ma sexualité* nasceu na forma de “um pensamento, uma pequena bolha que surge

quando eu tiro uma foto de uma zona do meu cérebro com o filtro da sexualidade”<sup>275</sup>. A noção de “autorretrato” seria, para a obra forestiana, relevante se Forest assumisse a identidade de seu narrador. Porém, o projeto forestiano não consiste em um autorretrato identificado. Se há uma tendência à *selfie* – que, aliás, Forest chamaria de “egoliteratura”, como vimos precedentemente, com todas suas reservas em relação a esse tipo de narrativa –, é porque Forest tem por intuito fazer um retrato do *eu* a partir do seu próprio. Em outras palavras, é a fotografia da subjetividade que interessa a Forest e que está acessível a ele apenas por meio de seu *eu* – ao qual Forest, portanto, atribui um caráter universal.

Assim, mesmo à luz das diversas teorias sobre autoficção, desde Doubrovsky até as mais recentes pesquisas, a coerência autoficcional da obra forestiana parece se constituir principalmente em torno do *eu* do narrador. A perspectiva egocrônica permitiu destacar a importância do *eu* como fio condutor dos romances, mas, ao mesmo tempo, não deixou de significar a inflexão que pressupúnhamos, pois Forest começa sua obra com uma autoficcionalidade mais clássica e deriva para territórios desconhecidos, em que o *eu* não remete mais a ele, mas também não nega a ligação com o autor. Parece que apenas a análise precisa do *eu* forestiano será capaz de explicitar o sentido – tanto o rumo quanto o significado – da autoficção em Forest. De novo, pode-se falar ainda em autoficção se o *eu* não remeter mais claramente ao autor? Será que, afinal de contas, é preciso necessariamente existir um *eu* autoral além dos eventos (reais ou ficcionais) para legitimar a realidade dos acontecimentos e definir uma escrita de si – e, por extensão, uma autoficção? Ou pode o *eu* se tornar apenas metafórico (do grego, “μεταφορά”, “*metaphora*”, “que transporta”), como uma voz de papel, apenas literária? Pode a autoficção ser absolutamente impessoal? Enfim, pode, assim, a autoficção, território por excelência da subjetividade, almejar algum tipo de verdade universal?

---

<sup>275</sup> “une pensée, une petite bulle qui surgit quand je prends une photo d’une zone de mon cerveau avec le filtre de la sexualité” in: LE CARNET D’OR. **Page 111 – sexe**. Paris, Maison de Radio France: France Culture, 18 jan. 2014. Programa de rádio. Disponível em: <<http://www.franceculture.fr/emissions/le-carnet-dor/page-111-sexe>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

## 4 ANÁLISES DO *EU* NA OBRA FICCIONAL DE PHILIPPE FOREST

Nesta quarta parte, com base nos eixos temáticos e nas especificidades da autoficcionalidade da obra de Forest abordados no início deste trabalho, analisaremos o *eu* forestiano com o intuito de entender e explicitar, de um lado, os mecanismos de sua inflexão e, de outro, o projeto literário que dele resulta. Vamos nos ater tanto ao núcleo primordial em que o *eu* forestiano se origina quanto às suas diversas facetas e suas raízes na literatura. Em um segundo momento, questionaremos seus movimentos nos universos em que circula, sendo estes a “realidade”, o “real” e a “verdade”, conceitos que exploraremos na perspectiva forestiana. A partir de nossas conclusões e das teorias do autor a respeito do que ele chama de “romance do *eu*”, proporemos uma reflexão sobre a possibilidade de uma autoficção impessoal em relação à obra forestiana. Estabeleceremos seus princípios, remetendo à noção de subjetividade como meio e não como conteúdo. Assim, ao contrário da proposta do que ele chama de “egoliteratura”, Forest teria possibilitado, com seus dez romances, o uso da forma autoficcional para a exploração da condição humana, em vez do destaque da personalidade do autor-narrador-protagonista. Mas tal objetivo requer a aniquilação do *eu* enquanto portador de identidade – ou seja, acabando com a identidade do *eu*, matando-o pelas palavras, aprisionando-o dentro do tempo, Forest consegue, através do exercício da literatura, fazer seu narrador tocar o indizível que seu fato-precipício lhe revelou. Nessa perspectiva, a autoficção forestiana se torna uma forma, além de impessoal, puramente subjetiva, o que faz dela uma obra não só singular, como também única.

### 4.1 AS MÁSCARAS DO *EU*

Como já vimos em partes anteriores do presente trabalho, não há dúvida nenhuma de que o primeiro romance de Forest, *L'enfant éternel*, contou os fatos reais que ele vivenciou ao perder a filha. Porém, a hipótese desta tese consiste em afirmar que o “eu” original desse primeiro *opus* – o “eu” que remete a Forest, apesar das tentativas do autor de dissimular seu nome de verdade em outros romances<sup>276</sup> – sofre uma inflexão ao deparar-se com a tragédia. O *eu* forestiano, nesse sentido, percorre

---

<sup>276</sup> Ver a parte 2.2.1 deste trabalho.

um longo caminho, repleto de transformações sucessivas a cada novo romance. Veremos agora em qual medida o *eu* forestiano é por essência complexo e plural, desde *L'enfant éternel* até *Je reste roi de mes chagrins*, desmontando os mecanismos dessa inflexão e o estouro do núcleo ao qual o *eu* pertencia antes da morte de Pauline.

#### 4.1.1 De “nós” a “eu”

Como já mencionamos, a primeira frase do primeiro capítulo do primeiro romance de Forest começa com “eu”: “Eu não sabia.” (FOREST, 1997, p. 13)<sup>277</sup>. O “eu” é a primeira palavra em toda a obra. Apesar dessa evidência primordial, a constituição do *eu* forestiano não pode resumir-se à mera identificação do narrador com o autor. Na página anterior ao primeiro capítulo de *L'enfant éternel*, consta uma frase em inglês tirada de *Peter Pan*, de James Barrie: “*Two is the beginning of the end.*” (FOREST, 1997, p. 12)<sup>278</sup>. No primeiro livro, antes de mais nada, Forest aponta a dualidade como a porta que abre sua obra. De fato, a dualidade é fundamental para entender o *eu* forestiano. Vimos nas primeiras partes, a partir do fato-precipício, quão sutilmente Forest consegue destacar a fenda que racha seu *eu*. No início, o *eu* forestiano pertence a um grupo de pessoas que a morte de Pauline rompeu, deixando seus membros órfãos e perdidos. Por meio do uso dos pronomes pessoais, Forest induz a ideia de que seu *eu* – que o autor usa e usará em todos os romances – foi arrancado de um nó ideal ao qual jamais conseguirá retornar.

Ao reler com mais foco os primeiros capítulos de *L'enfant éternel*, notamos que o texto não abre de fato com “eu”, mas com “nós”. Por apresentar uma perspectiva metaliterária, em que o narrador anuncia que vai contar uma história – ou seja, à maneira de uma *mise-en-abyme* –, o primeiro capítulo serve de breve introdução, conforme consta no último parágrafo do capítulo: “E tudo começa de novo, escute-me, já que era uma vez...” (FOREST, 1997, p. 14)<sup>279</sup>. Aliás, nessas duas primeiras páginas, observamos um primeiro distanciamento do narrador com seu “eu”. Ele não se inclui entre os protagonistas da fábula que vai iniciar, usando o pronome da terceira pessoa no plural: “**eles** eram casados, **eles** viviam felizes, **eles** tinham uma filha...”

<sup>277</sup> “*Je ne savais pas.*” (FOREST, 1997, p. 13).

<sup>278</sup> “Dois é o começo do fim.” (FOREST, 1997, p. 12).

<sup>279</sup> “*Et tout commence encore, écoute-moi, puisqu’il était une fois...*” (FOREST, 1997, p. 14).

(FOREST, 1997, p. 14)<sup>280</sup>. Recorrendo a fórmulas do gênero fábula, o narrador faz de si mesmo e de seus parentes figuras irrealis, e cria uma distinção entre seu “eu” e o homem que pertence a “eles”, que entendemos também como Philippe Forest. Há, portanto, três referentes do “eu” que revelam sua complexidade: o autor, o narrador e o homem que faz parte de “eles”.

Mas, como já anunciamos, *L'enfant éternel* não protagoniza diretamente, a priori, o referente do narrador, nem sua voz. Voltando a tempos primordiais, isto é, antes da tragédia, a história começa em uma época em que o “eu” não estava só e fazia parte de um núcleo ao qual o narrador se refere usando o pronome “nós” (e seus derivados):

Eu me lembro: **nós** não sabíamos. Talvez fosse melhor que **nós** não soubéssemos. **Nossa** ignorância **nos** protegia. Ela **nos** preservava do infortúnio, sem saber ainda, **nós** lhe devíamos cada um de **nossos** dias. Saber teria tirado essa bênção de **nós**. (FOREST, 1997, p. 15, grifos nossos)<sup>281</sup>.

Nesse trecho, bem como no capítulo inteiro, o “nós” e seus derivados compõem um grupo formado pelo narrador, sua mulher e sua filha Pauline: “Nós estávamos como sempre, nós três.” (FOREST, 1997, p. 15)<sup>282</sup>. Esse “nós” nasce em um contexto anterior à tragédia, em uma época repleta de paz e ternura. Com efeito, Forest descreve um dia a dia leve e feliz, cheio de brincadeiras e de eventos aparentemente insignificantes, mas que, depois da morte de Pauline, se tornaram preciosos. O “nós” desses capítulos remete, então, a um passado vivo, evocado tanto no passado quanto no presente, não sem manifesta nostalgia: “Nos sentamos nós três. E antes de voltar, fechamos os olhos no sol.” (FOREST, 1997, p. 18)<sup>283</sup>. Além da dimensão nostálgica, é importante lembrar que, em língua francesa, o pronome “*nous*” pertence a uma linguagem mais formal. Seus inúmeros usos revelam a intenção de fazer o leitor mergulhar dentro de um universo literário – aqui, mais especificamente, fabuloso –, como se o “nós” forestiano pudesse pertencer agora apenas ao universo da literatura

<sup>280</sup> “[...] **ils** étaient mariés, **ils** vivaient heureux, **ils** avaient une enfant...” (FOREST, 1997, p. 14, grifos nossos).

<sup>281</sup> “Je m’en souviens : **nous** ne savions pas. Peut-être valait-il mieux que **nous** ne sachions pas. **Notre** ignorance nous protégeait. Elle **nous** garantissait du malheur, sans le savoir encore, **nous** lui devions chacun de **nos** jours. Savoir **nous** aurait privés de ce don.” (FOREST, 1997, p. 15, grifos nossos).

<sup>282</sup> “Nous étions comme toujours, tous les trois.” (FOREST, 1997, p. 15).

<sup>283</sup> “Nous nous sommes assis tous les trois. Puis avant de prendre le chemin du retour, nous avons fermé les yeux au soleil.” (FOREST, 1997, p. 18).

– uma vez que foi destruído na realidade. Só no capítulo 2, levantamos 47 ocorrências de “nós” e derivados (“nosso”, “nossa”, “nossas” e “nossos”), pois Forest insiste na dimensão fabulosa de sua história (ver parte 2 deste trabalho) para enfatizar sua desconexão da realidade.

“Nós” constitui, portanto, o núcleo de origem do *eu* forestiano. Porém, como sabemos, a morte de Pauline desmembrou esse núcleo e, logo no início de *L’enfant éternel*, Forest faz aparecer a inflexão do “nós”, que se desfaz aos poucos. No terceiro capítulo de *L’enfant éternel*, encontram-se apenas 13 ocorrências do pronome e seus derivados, entre eles 4 já no primeiro parágrafo e 9 nas duas primeiras páginas (de quatro). Ou seja, ao longo da escrita e de maneira rápida, Forest deixa de lado as menções ao núcleo primordial e se refere cada vez mais aos seus integrantes em particular: “[...] **Papai** faz de conta que trabalha mas fica sonhando. **Mamãe** e **a criança** brincam com seu jogo favorito.” (FOREST, 1997, p. 20, grifos nossos)<sup>284</sup>.

O mais interessante é que, a partir desse momento, no mesmo capítulo, Forest usa uma frase de Pauline: “**On** se cache?” (FOREST, 1997, p. 20, grifo nosso)<sup>285</sup> para iniciar a troca de “*nous*” por “*on*”. Além de mais informal, o pronome “*on*” pode, em língua francesa, substituir o “*nous*” da mesma forma que em português brasileiro a expressão “a gente” é empregada no lugar de “nós”. Mas, à diferença de “a gente”, o “*on*” francês tem a especificidade de poder ser usado no sentido neutro. Por exemplo, a frase “*on se cache, on tire sur nous le drap frais de l’enfance*” (FOREST, 1997, p. 21) pode ter três traduções diferentes, dependendo do referente de “*on*”: “escondemo-nos, puxamos sobre nós o fresco lençol da infância”; “**a gente** se esconde, **a gente** puxa sobre nós o fresco lençol da infância”; ou ainda: “fica-**se** escondido, puxa-**se** sobre **si** o fresco lençol da infância” (sentido neutro).

Em língua portuguesa, a diferença entre as três tentativas é gritante, ainda mais porque o neutro é muito mais formal e pouco usado na linguagem oral. Em francês, passar do “*nous*” ao “*on*” soa tanto como uma troca de registro de língua (do formal ao informal) quanto como uma despersonalização do “*nous*”. No mesmo capítulo 3, Forest sutilmente introduz a ideia do núcleo primordial prestes a se desfazer: “O mundo não existe mais, apagamo-lo do dorso da mão e ficamos nós três, na brancura

<sup>284</sup> “[...] **Papa** prétend qu’il travaille mais il rêve. **Maman** et **l’enfant** jouent à leur jeu favori [...].” (FOREST, 1997, p. 20, grifos nossos).

<sup>285</sup> “*Vamos nos esconder?*” (FOREST, 1997, p. 20, grifo nosso na versão original francesa). Excepcionalmente, invertemos aqui a lógica de tradução seguida até agora (do francês para o português) apenas para destacar o uso do pronome “*on*”.



onde nada mais nos atinge, onde nada mais nos diz respeito.” (FOREST, 1997, p. 21)<sup>286</sup>.

As primeiras ocorrências de “on” no texto anunciam todas as personagens, inclusive o “eu”. No final do capítulo 3, depois da troca de “nous” por “on”, Forest distingue claramente os membros do núcleo primordial: “**A mamãe**, hoje à noite, acompanha **a criança** sussurrando um último refrão” (FOREST, 1997, p. 22, grifos nossos)<sup>287</sup>. E o parágrafo a seguir começa com um “eu”: “**Eu** adormeço. **Eu** empurro uma primeira porta mental. **Eu** deslizo o painel de marfim. **Eu** deixo a geometria se desenvolver.” (FOREST, 1997, p. 22, grifos nossos)<sup>288</sup>. Logo depois, entretanto, no próximo parágrafo, o “on” não remete mais a três pessoas, mas apenas a duas: “Dormimos de dois” (FOREST, 1997, p. 22)<sup>289</sup>, essas duas pessoas sendo o narrador e sua filha. Algumas linhas adiante, dessas duas pessoas enquanto união restam duas pessoas distintas, dialogando. Forest faz até uso dos pronomes “eu” e “você” (e derivados): “**Eu** te sigo dentro de **teu** sonho. **Você** vem **comigo** no **meu**.” (FOREST, 1997, p. 22, grifos nossos)<sup>290</sup>, até terminar com o “nós”: “Nossas bocas sussurram em cadência o diálogo alterado de nossas respirações.” (FOREST, 1997, p. 23)<sup>291</sup>. Mas Forest fecha seu capítulo com o pronome “eu”, como para lembrar sua condição solitária diante do que está prestes a acontecer: “Percebo levemente o eco matinal de um primeiro conciliábulo” (FOREST, 1997, p. 23)<sup>292</sup>. Aliás, a última frase do capítulo parece dar todo o sentido dessa queda do “nous” para o “eu”: “Passos pisam em mim e suavemente batem nas escadas.” (FOREST, 1997, p. 23)<sup>293</sup>. Em outras palavras, Forest desenha, por trás do texto e pela implementação de um sutil jogo de pronomes, a inflexão da união de sua família (“nós”) para seu desmembramento (“on”, “ela”, “eu”), inflexão explicitamente anunciada na primeira frase do capítulo seguinte de *L’enfant éternel* (capítulo 4): “Mas toda criança sabe, dois é o começo do fim.” (FOREST, 1997,

<sup>286</sup> “Le monde n’existe plus, on l’efface du revers de la main et on se retrouve tous les trois, dans le blanc où plus rien ne nous atteint, où plus rien ne nous concerne.” (FOREST, 1997, p. 21).

<sup>287</sup> “**Maman**, ce soir, accompagne **l’enfant** d’un dernier refrain murmuré” (FOREST, 1997, p. 22, grifos nossos).

<sup>288</sup> “**Je** m’endors. **Je** pousse une première porte mentale. **Je** fais coulisser le panneau d’ivoire. **Je** laisse se déployer la géométrie [...]” (FOREST, 1997, p. 22, grifos nossos). Temos ciência que aqui a tradução em português brasileiro poderia dispensar a menção aos “eus”: “Adormeço. Empurro...”, mas decidimos mantê-los para nossa demonstração.

<sup>289</sup> “On dort à deux” (FOREST, 1997, p. 22).

<sup>290</sup> “**Je** te suis dans **ton** rêve. **Tu** me rejoins dans le **mien**.” (FOREST, 1997, p. 22, grifos nossos).

<sup>291</sup> “Nos bouches murmurent en cadence le dialogue décalé de nos respirations.” (FOREST, 1997, p. 23).

<sup>292</sup> “Je perçois faiblement l’écho matinal d’un premier conciliabule.” (FOREST, 1997, p. 23).

<sup>293</sup> “Des pas passent sur moi puis dévalent doucement l’escalier.” (FOREST, 1997, p. 23).

p. 24)<sup>294</sup>, que retoma a epígrafe. Ora, esse “fim” ao qual Forest se refere remete ao fim da união, ao fim do “*nous*” que sustentava seu “eu”, então ao fim de uma parte do “eu”.

A partir do quarto capítulo de *L'enfant éternel*, o desmembramento do *nós* nuclear a favor da diferenciação dos pronomes pessoais se torna mais evidente. Do “*nós*” como protagonista da narrativa passa-se agora a “ela”. “Pauline” se torna, aliás, o sujeito da maioria das frases: “Pauline acorda” (FOREST, 1997, p. 24)<sup>295</sup>, “Pauline adormece” (FOREST, 1997, p. 24)<sup>296</sup>, “Pauline vira para mim” (FOREST, 1997, p. 25)<sup>297</sup>, “Pauline tem razão” (FOREST, 1997, p. 25)<sup>298</sup>. Personagem principal por escolha do autor, Pauline é, porém, sempre vista através do olhar do “eu” do narrador: “Fico com ela um pouco.” (FOREST, 1997, p. 24)<sup>299</sup>. Além disso, o pronome “*nós*” que aparece nesse capítulo é diferente, pois, pela primeira vez no romance, ele exclui Pauline. Ao pôr sua filha na cama, o narrador se junta a sua mulher: “cuidávamos para não abrir a porta” (FOREST, 1997, p. 24)<sup>300</sup> ou “Seu quarto era do lado do nosso” (FOREST, 1997, p. 24)<sup>301</sup>.

Portanto, a desconstrução do núcleo primordial do narrador se faz sentir desde as primeiras páginas do primeiro romance de Forest. Ao longo de *L'enfant éternel*, o autor varia as referências ao *nós*, tanto como um núcleo composto por três pessoas quanto como pelo casal narrador/esposa ou pelo narrador/filha. No último capítulo de *L'enfant éternel*, Forest parece dar um dos sentidos de sua obra, dissociando-se da filha: “Fiz da minha filha um ser de papel.” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>302</sup>. De novo, ele tira os membros do núcleo familiar. Aliás, nessas últimas linhas, o narrador conta ter sempre um sonho em que sobe até o quarto de Pauline. Nesse trecho, o “eu” do narrador encontra o “ela” da filha. Forest usa, então, “*nós*”: “*Nós* trocamos ideias banais” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>303</sup>, mas, de novo, logo dissocia o “eu” do “ela”: “Eu a pego no colo” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>304</sup>.

<sup>294</sup> “*Mais chaque enfant le sait, deux est le commencement de la fin.*” (FOREST, 1997, p. 24).

<sup>295</sup> “*Pauline se réveille*” (FOREST, 1997, p. 24).

<sup>296</sup> “*Pauline s’endort*” (FOREST, 1997, p. 24).

<sup>297</sup> “*Pauline se retourne vers moi*” (FOREST, 1997, p. 25).

<sup>298</sup> “*Pauline a raison*” (FOREST, 1997, p. 25).

<sup>299</sup> “*Je la veille un moment.*” (FOREST, 1997, p. 24).

<sup>300</sup> “*nous avons pris garde à ne pas ouvrir la porte*” (FOREST, 1997, p. 24).

<sup>301</sup> “*Sa chambre jouxte la nôtre*” (FOREST, 1997, p. 24).

<sup>302</sup> “*J’ai fait de ma fille un être de papier*” (FOREST, 1997, p. 398).

<sup>303</sup> “*Nous disons quelques mots ordinaires*” (FOREST, 1997, p. 398).

<sup>304</sup> “*je la prends dans mes bras*” (FOREST, 1997, p. 398).

Contudo, além da dissociação dos membros, o que percebemos é o movimento do “eu” com “ela”: “Ela coloca em volta de mim seu braço direito” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>305</sup>, “Eu a levo comigo” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>306</sup>. O “eu” do narrador literalmente *leva* sua filha, colocando pronomes objetos diretos ao redor dos verbos, como se ele dançasse com ela: em “carregando-a, **eu a levo comigo**” (FOREST, 1997, p. 398, grifos nossos)<sup>307</sup>, notamos a alternância entre “eu” e “ela”. E Forest conclui com uma frase que parece resumir seu projeto literário de inflexão de sua subjetividade, através da descida da escada de casa: “[...] rumo à vida, descemos os degraus íngremes da escada de madeira vermelha.” (FOREST, 1997, p. 398)<sup>308</sup>, deixando o “nós” na conclusão ideal de seu romance, como se Pauline estivesse viva e o núcleo eternamente salvo. Nesse sentido, lembra o projeto literário de Camille Laurens, segundo o qual a autoficção é uma escrita “de” si, ou seja, que vem do autor e vai para o autor, tentando, como lembra Grell (2014), criar uma ponte entre *eu* e *você* para formar um *nós*, à maneira de um “eu somos”.

#### 4.1.2 As várias facetas do *eu* forestiano

Conforme a demonstração, o *eu* forestiano se originaria de um *nós* nuclear que a tragédia primordial desagregou. O “ela” da filha morre. O outro “ela”, que se refere à mulher do narrador, se distancia. Mas o que acontece com o “eu” do narrador? Após deixar o “nós”, o “eu” parece desfazer-se em várias identidades. Segundo os ciclos que destacamos e que compõem a obra forestiana, cada narrador explora uma vertente do *eu* forestiano<sup>309</sup>: o primeiro ciclo se atém à filha (ciclo I), depois aos elementos satélites – escritores japoneses, a mulher, o pai (ciclo II) – e, por fim, ao próprio narrador (ciclo III). Porém, cada livro parece ser uma tentativa de esgotamento da identidade, como para tirar todas as máscaras que o *eu* tem, de tal maneira que, ao chegar ao terceiro ciclo de romances, o “eu” fica desnudado, sem identidade clara.

A primeira identidade do *eu* forestiano que se encontra em sua obra é a do pai de família. Ela é, aliás, a máscara que aparece em todas as narrativas, podendo se

<sup>305</sup> “*Elle glisse autour de moi son bras droit*” (FOREST, 1997, p. 398).

<sup>306</sup> “*je l’emmène avec moi*” (FOREST, 1997, p. 398).

<sup>307</sup> “*la portant, je l’emmène avec moi*” (FOREST, 1997, p. 398, grifos nossos).

<sup>308</sup> “[...] *vers la vie, nous descendons les marches raides de l’escalier de bois rouge.*” (FOREST, 1997, p. 398).

<sup>309</sup> Não discutimos a possibilidade de haver diferentes *eus* nos romances de Forest, pelo simples motivo que aderimos à ideia de que a obra forestiana é uma repetição do mesmo livro. Embora os narradores possam evoluir no decorrer do tempo, eles não deixam de remeter, direta ou indiretamente, ao autor.

referir tanto diretamente à paternidade de Pauline quanto a nenhuma específica. Ao evocar sua filha (ou *uma* criança falecida), mais especificamente nos romances do primeiro ciclo (*L'enfant éternel*, *Toute la nuit* e *Tous les enfants sauf un*), o narrador é sobretudo um narrador-pai – desde o início da obra, a figura paterna é quase indissociável do “nós” nuclear.

Em *L'enfant éternel*, a primeira menção à paternidade surge no terceiro capítulo: “Papai diz que trabalha mas ele fica sonhando” (FOREST, 1997, p. 20)<sup>310</sup>. Ao longo do romance, as principais alusões foram feitas em diálogos diretos ou indiretos com Pauline: “Papai precisa fingir um pouco que não escuta” (FOREST, 1997, p. 21)<sup>311</sup>. Das 96 ocorrências de “pai” no romance inteiro, uma é muito clara: “Sou o pai de Pauline” (FOREST, 1997, p. 262)<sup>312</sup>, como se Forest precisasse explicitar seu papel, tomando para si a responsabilidade por sua filha e pela morte dela. Orgulho antes de se tornar culpa – por causa da impotência diante do câncer –, a paternidade enche de felicidade o “nós” e, por extensão, o “eu”.

Já em *Toute la nuit*, o segundo romance de Forest, a amputação de Pauline no “nós” faz aparecer a paternidade como fonte de sofrimento. Seu fantasma deixa o narrador culpado. Como vimos, o livro conta a fuga do casal narrador/esposa depois da morte de Pauline e podemos entender como uma fuga de paternidade (e maternidade) assombrosa. Em *Sarinagara*, Forest explora a paternidade de outros artistas – no caso, japoneses. Kobayashi Issa, Natsume Sôseki e Yôkuse Yamahata tiveram uma experiência com a morte e a perda de um filho. Por fim, em *Je reste roi de mes chagrins*, Forest recorre ao mesmo processo, convocando Sutherland, Churchill e Shakespeare, que, antes de serem artistas ou políticos, sobretudo pessoas públicas, eram pais. Portanto, através da literatura, Forest questiona a identidade paterna de seu *eu*, destacando-a, em uma tentativa de esvaziamento pela exploração exaustiva, e analisando todos os seus ângulos possíveis.

É interessante perceber que, em *Le siècle des nuages*, Forest faz essa exploração no sentido inverso: o narrador, enquanto filho que perdeu a filha, trata agora da vida de seu pai, que falecera uma década antes. Sem o olhar de sua filha para defini-lo como pai, nem o olhar de seu pai para vê-lo como filho, Forest esgota todas as dimensões de sua paternidade. Nas obras do terceiro ciclo, ele evoca de

<sup>310</sup> “Papa prétend qu’il travaille mais il rêve” (FOREST, 1997, p. 20).

<sup>311</sup> “Papa doit faire un peu la sourde oreille” (FOREST, 1997, p. 21).

<sup>312</sup> “je suis le papa de Pauline” (FOREST, 1997, p. 262).

novo a dimensão paterna, mas de maneira superficial, como se não houvesse, de fato, mais o que dizer a respeito.

Em *Le chat de Schrödinger*, a amputação do “eu” de sua paternidade deixou um vazio que o narrador diz encher com charutos e uísque. Em *Crue*, apesar da referência direta à filha, a paternidade aparece com raras menções, como esta: “Outrora, minha única filha morrerá. Ela tinha quatro anos.” (FOREST, 2016a, p. 56)<sup>313</sup>. Notamos aqui o uso do *plus-que-parfait* (equivalente ao pretérito mais-que-perfeito do indicativo em português), ou seja, de um passado do passado, que reforça a sensação de distância com o evento, mas também com a identidade de pai, que, após os anos e os romances, se desfez do *eu* forestiano. Da mesma maneira, o adjetivo “única” (“única filha”) mostra que, depois dela, não houve mais paternidade. Com seu penúltimo romance, *L’oubli*, Forest avança mais nessa via rumo à *despaternalização* de seu *eu*, encenando o “esquecimento” da tragédia e, por extensão, de seu papel paterno. Porém, apesar dessa inflexão na obra, a paternidade continua primordial em todos os romances. Portanto, a paternidade é, de um lado, central na obra forestiana, por ser o tema e um dos motivos da escrita (o luto), mas, de outro, ela é destruída e destruidora, fantasma que assombra o narrador desde a tragédia. O que fazer da paternidade, uma vez que a filha morreu? Forest opta por acabar com ela, tornando seu narrador “apaterno”.

Mas, além de pai, o narrador é também marido. É a segunda identidade do *eu* forestiano que atravessa a obra, principalmente os primeiros livros, pois sabemos que, na vida real de Forest, o casal não sobreviveu ao luto. Como vimos, o “nós” nuclear se compunha de Pauline e Alice (cujo nome real, Hélène, é revelado em *Tous les enfants sauf un*). Uma vez que Pauline morreu, sobraram apenas o narrador e sua mulher em um “nós” em fuga. É essa fuga que *Toute la nuit* conta – o desespero para fugir de um núcleo que virou pesadelo. Mas, com um precipício entre eles, o fantasma da filha morta, o narrador e sua mulher têm dificuldade em ficar juntos. O casal se dissocia, então, até dentro da narrativa, que opõe o “ele” ao “ela” nos diálogos que concluem todas as partes do romance.

O casal permanecerá unido por pouco tempo após a tragédia e, em *Sarinagara*, o narrador ainda fala por “nós” ao fazer seu relatório da experiência no Japão. Forest e a esposa continuam em estado de fuga: “A fuga começara logo após a morte de

---

<sup>313</sup> “Autrefois, ma fille unique était morte. Elle était âgée de quatre ans.” (FOREST, 2016a, p. 56).

nossa filha e desde então não tinha fim. Mas nós não tínhamos ido longe o suficiente.” (FOREST, 2004, p. 211)<sup>314</sup>. Porém, o casal já estava em crise tanto na vida real quanto nos romances e, em *Le nouvel amour*, o narrador, ainda casado, fica sabendo que, após a morte da filha, sua mulher o traiu. De seu lado, o narrador se apaixona por Lou, uma colega da universidade, com a qual ele vive uma paixão fugaz. Porém, após vários episódios, o narrador e Lou rompem. Assim, misturando seu amor pela literatura e pelas mulheres, o narrador conta sua nova paixão por Alice (Hélène).

Depois desse *opus*, Forest se separa, de fato, de sua mulher e, a partir dali, em seus romances, o narrador conta com a presença de mulheres anônimas. Em *Le chat de Schrödinger*, o narrador vive com uma mulher cujo nome nunca é revelado e que atua como uma sombra que vai e volta, da casa para fora e vice-versa. Já nos outros romances, *Crue*, *L'oubli* e *Je reste roi de mes chagrins*, sempre há uma mulher que o narrador encontra por acaso. Em *Crue*, por exemplo, ela mora no mesmo bairro devastado em que o narrador mora; em *L'oubli*, o narrador a vê aparecer subitamente na praia. Mas essas figuras femininas, sempre ligadas à expressão do desejo, nunca conseguem reformar o “nós” nuclear perdido. Em uma entrevista ao programa *Boomerang*, no canal público francês France Inter, para o lançamento de *L'oubli*, em 2018, Forest confessou ter inserido uma mulher em seus últimos romances apenas porque, segundo ele, o público pede “[...] uma figura feminina, que dá ao romance um pouco de amor, uma vez que os leitores exigem que dentro de um romance haja uma história de amor.”<sup>315</sup>. Em outras palavras, a figura feminina, como mulher ou como parceira amorosa ou sexual, não é o foco dos romances forestianos, até porque o autor transformou, ao longo de sua obra e apesar desses casos de amor fictícios, o narrador em uma pessoa solteira, ou pelo menos sozinha, quase assexuada.

Portanto, com *L'enfant éternel* e *Le nouvel amour*, Forest inicia e avança no processo de desconstrução das identidades de seu “eu”, tirando as máscaras de pai e marido/amante. Porém, consta, em toda a obra, uma terceira identidade fundamental: a de professor. Como sabemos, Philippe Forest é professor de Letras na Universidade de Nantes. Além disso, publicou uma obra consistente, tanto ficcional

<sup>314</sup> “*La fuite avait commencé dès la mort de notre enfant et depuis elle était sans fin. Mais nous n'étions pas allés assez loin.*” (FOREST, 2004, p. 211).

<sup>315</sup> “[...] *une apparition féminine qui introduit dans le roman un petit peu d'amour puisque les lecteurs exigent que dans un roman il y ait une histoire d'amour.*” (22'08”) TRAPENARD, A. **Boomerang**. Paris, 2018b. Entrevista. Disponível em: <<https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-16-fevrier-2018>>. Acesso em: 7 jan. 2020.

quanto crítica, e é natural que seu narrador apresente uma reflexão sobre a literatura, ou pelo menos sobre a arte em geral, como uma característica de seu “eu”.

Em *L'enfant éternel*, o capítulo 5 da parte VI (FOREST, 1997, p. 252-259) faz várias referências a essa identidade de professor: “Assim, retomo minhas aulas por algumas semanas” (FOREST, 1997, p. 253)<sup>316</sup>. Porém, Forest confessa não ser professor por paixão:

Eu tinha sido feito mais para aprender do que para ensinar, acho eu... “*A learner rather than a teacher*”, explica Dedalus ao diretor da escola que o emprega. Mas não se ganha a vida aprendendo: sem salário, sem situação, sem seguro social. [...] Pound deu a melhor definição de um professor: “É alguém que deve falar durante uma hora.” (FOREST, 1997, p. 253)<sup>317</sup>.

É engraçado perceber como ele ironiza, através de diálogos com seus colegas de universidade, o caráter absurdo e desconexo de algumas problemáticas da vida dos professores. Em uma cena em que a administração da universidade, apesar da situação delicada do narrador, com a filha no hospital, pede a ele para escrever uma nota sobre uma nova publicação do departamento, Forest mistura referências infantis (Casimir, Oui-Oui, etc.) com as de grandes pensadores da contemporaneidade (Derrida, Barthes, etc.), ridicularizando sua função, pois o narrador vê sua identidade de professor apenas como social e pagadora.

Porém, notamos certa tentativa de refúgio do “eu” nessa identidade profissional. É preciso, aliás, distingui-la ligeiramente da identidade do escritor – que vamos abordar daqui a pouco. Consideramos a identidade forestiana de professor aquela que propõe uma reflexão sobre a literatura, à maneira de um ensinamento. Por outro lado, a identidade do escritor questiona o ato de escrever, principalmente ficções. E é justamente atrás dos comentários sobre literatura que o narrador parece se esconder. Em *L'enfant éternel*, como já mostramos na segunda parte desta tese, encontram-se muitas referências e reflexões sobre autores como Hugo e Mallarmé, mas também sobre a literatura francesa em geral. Esse recurso à identidade do professor possibilita o distanciamento do narrador em relação ao que está acontecendo em sua vida

<sup>316</sup> “*Je reprends donc mes cours l'espace de quelques semaines.*” (FOREST, 1997, p. 253).

<sup>317</sup> “*J'étais fait pour apprendre plus que pour enseigner, je crois... 'A learner rather than a teacher', explique Dedalus au directeur d'école qui l'emploie. Mais on ne gagne pas sa vie à apprendre: pas de salaire, pas de situation, pas de Sécurité Sociale. [...] Pound a donné la meilleure définition d'un professeur: 'C'est quelqu'un qui doit parler pendant une heure.'*” (FOREST, 1997, p. 253).

peçoal com a filha. A identidade do professor protege o narrador, de alguma forma, do precipício em que a tragédia vai jogá-lo.

No entanto, da mesma maneira que tentou esgotar as identidades de pai e de marido, Forest se esforçou também em relação à de professor. Na obra forestiana, a figura de professor nem sempre aparece, mas ela sustenta o discurso, pois o que interessa a Forest com essa faceta da personalidade é a sabedoria. Com efeito, qualquer perfil de narrador erudito serve para o propósito de Forest. Há um narrador-professor de Letras em *L'enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Sarinagara*, *Le nouvel amour*, *Tous les enfants sauf un*, *Le siècle des nuages* e *Le chat de Schrödinger*. Mas em *Crue*, *L'oubli* e *Je reste roi de mes chagrins*, o narrador é erudito sem ser explicitamente professor.

Percebemos, assim, que a tentativa de esgotamento da identidade do professor-homem erudito se encontra na variação dos interesses dos narradores. Em *Crue*, o narrador se interessa pela pintura; em *L'oubli*, é a fotografia e a ideia do espelho que obceca o “eu”. Enfim, em *Je reste roi de mes chagrins*, são o teatro, a pintura (de novo) e os seriados, pois uma cena de *The crown* entre Churchill e Sutherland inspirou Forest. Lembremos ainda que em *L'enfant éternel* era abordada a questão da fábula e do romance; em *Sarinagara*, a arte do *haiku* e da fotografia, além da biografia; em *Le chat de Schrödinger*, a filosofia, a física quântica e seus discursos científicos. Portanto, a identidade do professor se esvazia pela evocação das disciplinas, que, uma após a outra, servem de fundo para explorar – e esvaziar – mais o “eu”. Logo, são todas as profissões de “representação” que Forest invoca, sem que nenhuma o satisfaça. Em *Je reste roi de mes chagrins*, ele resume sua visão:

As palavras que ele empresta do **autor**, o **ator**, enquanto declama o prólogo que o primeiro escreveu para ele, empresta-as a um **homem** que talvez seja um **príncipe**, um **profeta**, um **pintor** ou um **poeta**, **alguém – todo mundo, ninguém** e também **qualquer um** – do qual o autor já roubara a vida, pegando no chão a história que ele torna sua e que nunca se sabe muito a quem pertence, já que é, como ele dizia, ou era eu?, **a de todos** [...]. (FOREST, 2019, p. 33, grifos nossos)<sup>318</sup>.

<sup>318</sup> “Les paroles qu’il emprunte à l’auteur, l’acteur, tandis qu’il récite le prologue que le premier a écrit pour lui, il les prête à un **homme** qui est peut-être un **prince**, un **prophète**, un **peintre** ou un **poète**, **quelqu’un – tout le monde, personne** et puis **n’importe qui** – auquel l’auteur avait déjà ravi sa vie, ramassant à terre l’histoire qu’il fait sienne et dont on ne sait jamais trop à qui elle appartient puisqu’elle est, comme il le disait, ou était-ce moi?, **celle de tous** [...]” (FOREST, 2019, p. 33, grifos nossos).



Assim, Forest manifesta a intenção de explorar, em seu narrador, sob todos os ângulos, a identidade do “*homme de lettres*”<sup>319</sup>, após a de pai e a de marido.

Há, porém, uma faceta do eu forestiano a priori difícil de esgotar, pois, se concordamos em dizer que o narrador dos romances de Forest remete ao próprio Forest, ele também remete ao “corpo” de Philippe Forest. Em outras palavras: o narrador de Forest também é um corpo, quarta máscara que Forest quer desfazer de seu *eu*.

Nos primeiros romances, a palavra “corpo” refere-se quase exclusivamente ao “*corpo amado*” de Pauline (FOREST, 1997, p. 388)<sup>320</sup>. O narrador observa apenas na posição de testemunha o declínio do envoltório carnal de sua filha. Porém, os outros romances abordam mais a questão do corpo do narrador, que sofre mudanças em suas descrições.

Como os primeiros romances focam muito e quase apenas em Pauline, a primeira menção ao corpo do narrador se encontra em *Le nouvel amour*, logo no começo: “Quando minha filha faleceu, eu tive o sentimento estúpido de ter me tornado, de repente, invulnerável.” (FOREST, 2007b, p. 13)<sup>321</sup>. A “embriaguez” (FOREST, 2007b, p. 13) que o narrador sente o deixa vivo a ponto de conseguir viver uma nova história de amor. Sabemos, com os outros romances, que tal vigor não durará; ao contrário, o narrador logo vai começar um processo de destruição de si mesmo.

Em *Le chat de Schrödinger*, primeiro romance do último ciclo, do “eu vazio”, no qual pressupomos que o eu forestiano se desfaz de todas as suas características identitárias, a questão do corpo é diretamente abordada. Através da experiência do gato de Schrödinger – pela qual um gato preso dentro de uma caixa na qual há veneno está ao mesmo tempo morto e vivo –, o narrador discursa sobre sua própria condição. Preso dentro de uma caixa de realidade na qual perdeu sua filha, ele se encontra à beira da morte, bem como da vida, em um estado suspenso. Por acreditar que sua filha está em outra dimensão, Forest considera o corpo menos importante. Com isso, questiona a verdade que o corpo traz para a vida:

Cada um espontaneamente tem a certeza de ser quem é, de morar com seu próprio corpo e mente em um mundo seguro de sua coerência, de sua estabilidade e em que os fenômenos se associam conforme regras comuns

<sup>319</sup> Literalmente “homem de letras”: remete, em francês, a um homem erudito.

<sup>320</sup> “*corps aimé*” (FOREST, 1997, p. 388).

<sup>321</sup> “*Quand ma fille est morte, j’ai eu le sentiment stupide d’être soudainement devenu invulnérable.*” (FOREST, 2007, p. 13).

e inflexíveis. Mas a verdade não se importa com a intuição. Ela até se reconhece bastante no fato de justamente ir contra o que ela diz naturalmente estabelecer. Vejo com meus olhos que a terra é plana, sinto na minha carne que o planeta não está em perpétuo equilíbrio sobre si mesmo, que não gira como um pião a toda velocidade jogado no vácuo intersidereal. Tudo me diz que é assim. Porém, não está certo (FOREST, 2013, p. 307)<sup>322</sup>.

O corpo, segundo Forest, constitui um obstáculo à busca da verdade: o corpo erra, engana, enfraquece, é disfuncional, morre de repente por causa de um câncer nos ossos. Veremos, mais adiante, a que verdade Forest se refere aqui e em sua obra, mas é importante notar que o corpo é encarado como desprezível, tanto por sua condição precária (uma vez que o corpo de sua filha não resistiu) quanto por suas limitações técnicas (não pode enxergar outras dimensões). Talvez isso explique por que o narrador de Forest faz questão de não se cuidar. Em *Le chat de Schrödinger*, o narrador fuma e bebe o tempo todo, ficando no terraço de sua casa, num declínio quase proposital: “Eu tinha o cuidado de levar comigo a caixa de charutos, o copo e a garrafa de uísque – cujo nível descia rápido.” (FOREST, 2013, p. 335)<sup>323</sup>. Nesse sentido, o esgotamento do corpo do narrador acontece através de tentativas de destruição. É o *eu* do homem carnal, do corpo, do ser vivo que sofre, fuma, bebe uísque, não dorme mais, morre aos poucos.

Já em *Crue*, romance posterior a *Le chat de Schrödinger*, o corpo está ainda mais à beira da morte. Dessa vez, porém, a destruição não passa por atitudes pessoais, mas por circunstâncias externas: Forest imaginou um incêndio gigantesco e uma enchente no meio de uma cidade anônima em que o narrador erra. Desenvolve-se, então, uma grande metáfora do corpo a partir da imagem da cidade em ruínas – seja ela em obras, em chamas ou inundada.

Apenas por um momento, Forest pensa em descrever seu narrador, mas logo desiste: “Percebo que eu ainda não disse nada sobre mim. De como eu pareço. Eu achava meu rosto parecido com o de todo mundo e de ninguém. Fazia tempo que eu

<sup>322</sup> “Chacun a spontanément la certitude d’être soi, d’habiter avec son corps et son esprit à lui un monde assuré de sa cohérence, de sa stabilité et dans lequel les phénomènes s’associent selon des règles familières et inflexibles. Mais la vérité n’a que faire de l’intuition. Elle se reconnaît même souvent au fait qu’elle va exactement à l’encontre de ce que celle-ci prétend naturellement établir. Je vois de mes yeux que la terre est plate, je sens dans ma chair que la planète ne pivote pas perpétuellement sur elle-même, qu’elle ne tourne pas comme une toupie à toute vitesse lancée dans le vide sidéral. Tout me dit qu’il en va ainsi. Et pourtant c’est faux.” (FOREST, 2013, p. 307).

<sup>323</sup> “J’avais pris la précaution d’emporter avec moi la boîte de cigares, le verre et la bouteille de whisky — dont le niveau baissait à toute allure.” (FOREST, 2013, p. 335).

tinha perdido o gosto do meu reflexo nos espelhos.” (FOREST, 2016a, p. 78)<sup>324</sup>. As tentativas de destruição do narrador, seja pelas drogas ou pelas circunstâncias, ajudam a denegrir o corpo do narrador dos romances de Forest, a ponto de ele não precisar mais descrevê-lo. Em *L’oubli* e *Je reste roi de mes chagrins*, a questão do corpo não é mais abordada, nem como problemática, nem como identidade. O corpo está ausente do enredo e do discurso, até porque Forest o tirou de seu *eu* literário. Em *Je reste roi de mes chagrins*, Forest justifica sua visão:

Alguém. Qualquer um. Todo mundo serve. Um corpo indiferente do qual a fala toma conta para que, com sua voz, se expresse o destino ao qual estão submetidos todos os seres vivos – eles sabem de sua existência, mas sempre ignoram as paradas que ele deve fazer (FOREST, 2019, p. 136)<sup>325</sup>.

O que importa a Forest não é a paternidade, nem a masculinidade, nem a profissão, nem o corpo de seu narrador. O que importa a ele é o que os homens têm em comum:

O fato de suas histórias serem tão parecidas, como descobrem, surpreende os dois [Sutherland e Churchill]. Todos os homens, apesar das circunstâncias variáveis de sua existência e da forma mutável que tomam emprestado, experimentam o mesmo drama (FOREST, 2019, p. 176)<sup>326</sup>.

Ao longo de sua obra, de forma sutil e contínua, Forest se atém a tirar as diversas cascas de seu narrador. Partindo de sua própria identidade e de sua experiência trágica, que se tornou o fato-precipício de todos os seus romances, Forest desfaz seu narrador, camada após camada, de todas as características sociais (o pai, o marido, o homem erudito) e até físicas (corpo), através de numerosas e minuciosas tentativas de esgotamento. O que sobra, então, para o *eu* nos últimos livros? No terceiro ciclo de romances, ou seja, a partir de *Le chat de Schrödinger*, encontra-se um narrador anônimo e escassas referências à vida real de Forest, num quadro bem distante dos primeiros romances e, sobretudo, de *L’enfant éternel*.

<sup>324</sup> “Je m’aperçois que je n’ai encore rien dit de moi. De l’air que j’ai. Je me trouvais le visage de tout le monde et celui de personne. Cela faisait longtemps que j’avais perdu le goût de mon reflet dans les miroirs.” (FOREST, 2016a, p. 78).

<sup>325</sup> “Quelqu’un. N’importe qui. Chacun fait l’affaire. Un corps indifférent dont la parole s’empare afin que s’y exprime avec sa voix le destin auquel sont soumis tous les vivants – dont ils savent l’existence mais duquel ils ignorent toujours les arrêts qu’il doit rendre.” (FOREST, 2019, p. 136).

<sup>326</sup> “Que leurs histoires soient si semblables, à mesure qu’ils le découvrent, les étonne autant l’un et l’autre. Tous les hommes, en dépit des circonstances variables de leur existence et sous la forme changeante qu’il emprunte, connaissent au fond le même drame.” (FOREST, 2019, p. 176).

Segundo Forest, o depuramento de seu narrador – de um narrador de carne e osso, que carregava a maioria das características de Forest, para um *eu* anônimo, sem suas identidades sociais e humanas – visaria à universalidade e à mais fácil identificação do leitor com o protagonista:

Se eu conto minha história, eu logo me dou conta de que se trata da de um outro. Se eu conto a história de um outro, reconheço a minha dentro dela e, ao mesmo tempo, entendo igualmente que ela ainda pertence a alguém diferente daquele de quem eu pensava estar falando e que, ele mesmo, é parecido com todos os outros – dos quais, como qualquer um, eu também faço parte (FOREST, 2019, p. 89)<sup>327</sup>.

A ideia de um narrador universal atravessa todos os últimos romances. Até no de 2019, *Je reste le roi de mes chagrins*, Forest repete o motivo do anonimato de seu narrador: “Cada um é um outro: alguém, todo mundo e também ninguém. [...] Então para que um nome?” (FOREST, 2019, p. 88)<sup>328</sup>. Nesse caso, a máxima rimbaudiana “Eu é um outro” pode ser reformulada para “Eu somos todos” ou, nas palavras de Forest: “Pouco importa, no final, se cada um deve falar do outro: ‘sou este homem, ele é o que sou.’” (FOREST, 2019, p. 33)<sup>329</sup>. Da mesma maneira, em *Crue* Forest reafirma o suposto alcance universal da subjetividade de sua narração:

É porque, repito, a história que conto diz respeito a mim apenas de maneira superficial e não depende em nada dos acidentes da minha existência, das contingências próprias à minha pessoa. Ela foi de todos. [...] Isso me parecia um pré-aviso indispensável para o que está por vir e do qual precisava destacar o alcance geral. Eu até diria: universal (FOREST, 2016a, p. 37)<sup>330</sup>.

Certamente esse não deixa de ser um artifício literário, o que Forest admite em *L’oubli*:

<sup>327</sup> “Si je raconte mon histoire, je réalise aussitôt qu’il s’agit de celle d’un autre. Si c’est l’histoire d’un autre que je raconte, j’y reconnais la mienne et, en même temps, je comprends pareillement qu’elle appartient encore à quelqu’un de différent que celui dont je croyais parler et qui, lui-même, est semblable à tous les autres – au nombres desquels, comme tout un chacun, je compte aussi bien.” (FOREST, 2019, p. 89).

<sup>328</sup> “Chacun est un autre: quelqu’un, tout le monde et puis personne. [...] Alors à quoi bon un nom?” (FOREST, 2019, p. 88).

<sup>329</sup> “Peu importe, après tout, si chacun doit dire d’autrui: ‘Je suis cet homme, il est ce que je suis.’” (FOREST, 2019, p. 33).

<sup>330</sup> “C’est pourquoi, je le répète, l’histoire que je raconte ne me concerne qu’accessoirement et ne dépend en rien des accidents de mon existence, des contingences propres à ma personne. Elle fut celle de tous. [...] Cela me paraissait comme un préalable indispensable à ce qui va suivre et dont il me fallait souligner la portée générale. Je dirai même: universelle.” (FOREST, 2016a, p. 37).

Estou dando uma falsa ideia da minha situação. Crio mistérios onde não precisa. Deixo se estabelecer um mal-entendido. Você me dirá que cabe apenas a mim dissipá-lo. Precisaria de pouca coisa. Que eu falasse minha identidade, que eu desse algumas informações sobre a pessoa que sou, sua idade, sua aparência, sua profissão, que eu contasse alguns eventos de sua vida. Que eu me apresentasse, em suma (FOREST, 2018, p. 24)<sup>331</sup>.

O crítico Fabien Arribert-Narce, em seu artigo intitulado “*Du ‘watakushi-shôsetsu’ au ‘roman du Je’: influences du Japon sur l’écriture (de vie) de Philippe Forest*” [“Do ‘watakushi-shôsetsu’ ao ‘romance do Eu’: influências do Japão na escrita (da vida) de Philippe Forest”], defende a mesma hipótese, declarando a esse respeito que:

é focando na trajetória singular de um indivíduo – nesse caso, ele mesmo – que o escritor finalmente consegue questionar a sociedade ao seu redor e expressar uma voz que carrega muitas outras vozes [...]. Encontramos aqui o universalismo de Philippe Forest, que vê na expressão dessa ponta do singular a própria condição de uma palavra coletiva e da dissolução da ilusão de um eu aut centrado (literário) e autossuficiente, de um “eu” que acredita ser um fim *em si* (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 160)<sup>332</sup>.

Esse “eu literário”, segundo a expressão de Arribert-Narce, o *eu* sem nome, sem profissão, sem corpo, sem nem unidade – pois é todo mundo e ninguém ao mesmo tempo – não existe no mundo real. Portanto, se seu lugar não for na realidade, e sim apenas nas escritas de Forest, o *eu* consistiria em uma entidade literária, como se fosse um *eu* exclusivamente literário. Em *Je reste roi de mes chagrins*, Forest dá sua mais recente definição da poética de seu *eu*:

Um rosto, na verdade, não diz nada, não diz nada mais que ele mesmo [...]. Um artista o usa apenas para organizar formas do seu jeito, dispor como bem

<sup>331</sup> “Je donne une fausse idée de ma situation. Je fais des mystères là où ils n’ont pas lieu d’être. Je laisse s’installer un malentendu. Vous me direz qu’il ne tiendrait qu’à moi de le dissiper. Il suffirait de peu de chose: que je décline mon identité, que je donne quelques indications concernant la personne que je suis, son âge, son apparence, sa profession, que je rapporte quelques-uns des événements de sa vie. Que je me présente, en somme.” (FOREST, 2018, p. 24).

<sup>332</sup> “C’est en se concentrant sur la trajectoire singulière d’un individu – en l’occurrence lui-même – que l’écrivain parvient finalement à interroger la société qui l’entoure et à exprimer une voix porteuse de nombreuses autres voix [...]. On retrouve là l’universalisme de Philippe Forest qui voit dans l’expression de cette pointe du singulier la condition même d’une parole collective et de la dissolution de l’illusion d’un ‘moi’ (littéraire) auto-centré et se suffisant à lui-même, d’un ‘moi’ se croyant être une fin en soi.” (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 160).

quiser das cores, sem preocupação no fundo com o que significam (FOREST, 2019, p. 71)<sup>333</sup>.

Segundo ele, o *eu* do narrador serve apenas de prisma para o autor no intuito de escrever acerca do indizível. De fato, seria um erro entender a obra forestiana sob a perspectiva da exploração da identidade de Forest. A obra forestiana não *trata de* Forest, ela *vê através* dele. Em *Le chat de Schrödinger*, Forest avisa sobre esse mal-entendido possível, baseando-se no discurso científico da física quântica:

Então, já que a evidência é enganadora assim em um caso tão simples, o que se poderia dizer para aqueles que pretendem, como disse Schrödinger, que sou ninguém e todo mundo ao mesmo tempo, **um dos aspectos desse grande tudo** em incessante advir em que não há mais **nem sujeito nem objeto**? Ou, como quer Everett, que eu me disperso incansavelmente entre universos paralelos, dos quais apenas a consciência que tenho deles me convence de que eles se reduzem à única realidade em que a chance das probabilidades me joga? (FOREST, 2013, p. 307, grifos nossos)<sup>334</sup>.

A identidade e, por correlação, a vida de Philippe Forest não são nem sujeitos nem objetos da obra: em *L'enfant éternel*, o objeto da narrativa é a morte de Pauline – aliás, é ela a protagonista da história, a quem Forest dedicou até o título; em *Toute la nuit*, o protagonista é a fuga; em *Sarinagara*, os protagonistas são os três artistas japoneses; em *Tous les enfants sauf un*, é de novo Pauline; em *Le nouvel amour*, são a amante Lou e a esposa Alice; em *Le siècle des nuages*, é o pai; em *Le chat de Schrödinger*, é o gato que vai e vem no jardim do narrador; em *Crue*, é a cidade em ruínas; em *L'oubli*, é a palavra esquecida; e, enfim, em *Je reste roi de mes chagrins*, são Churchill e o pintor Sutherland. Assim, em nenhum romance o protagonista é diretamente Philippe Forest.

Em uma tentativa de apagamento de si, Forest se esforçou em depurar seu narrador e o transformou em um “aspecto do grande tudo”, em vez de um “objeto” ou “sujeito” de exploração (FOREST, 2013, p. 307). Aqui se encontra, portanto, a grande diferença entre a poética forestiana e as poéticas autoficcionais vistas até agora. De

<sup>333</sup> “Un visage, en vérité, ne dit rien, ne dit rien d'autre que lui-même [...]. Il ne sert de sujet à un artiste qu'afin de permettre à celui-ci d'organiser à sa guise des formes, de disposer comme il lui plaît des couleurs, sans souci au fond de ce qu'elles signifient.” (FOREST, 2019, p. 71).

<sup>334</sup> “Alors, puisque l'évidence est ainsi trompeuse dans un cas aussi simple, qu'aurait-on à opposer à ceux qui prétendent, comme le dit Schrödinger, que je suis à la fois personne et tout le monde, **l'un des aspects de ce grand tout** en continuel devenir à l'intérieur duquel il n'y a plus **ni sujet ni objet**? Ou bien, comme le veut Everett, que je m'éparpille sans répit parmi des univers parallèles dont seule la conscience que j'en ai me convainc qu'ils se réduisent à la seule réalité dans laquelle me jette le hasard des probabilités?” (FOREST, 2013, p. 307, grifos nossos).

fato, apesar de usar o “eu”, Forest não tem por projeto a exploração da identidade do narrador. Chamamos esse “eu” prisma de *eu* literário forestiano.

O *eu* literário forestiano é um *eu* possível apenas na escrita. Ele remete a um tipo de supraconsciência que se distancia cada vez mais, ao longo do tempo e dos romances, da pessoa de Philippe Forest. Em *Le chat de Schrödinger*, Forest faz menção a essa consciência condenada a usar a “fábula” como único meio de expressão:

*At the end of the day*, a consciência não considera nada além do vazio diante do qual está, na vertigem à qual se abandona, livre para soberanamente dar a ela o significado que lhe convém. É por isso que a última palavra na ciência é a da fábula. Fechando o ciclo longo que a traz de volta para perto de suas origens.

Uma aposta feita diante o ininteligível.

Digamos: um romance, um poema (FOREST, 2013, p. 307)<sup>335</sup>.

Segundo Forest, a literatura se tornou o único lugar em que a expressão de seu luto é possível. Nesse sentido, a escrita representa um refúgio. Em *L’oubli*, romance que aborda as palavras como uma questão metafísica através do esquecimento de uma palavra, o narrador está em um não lugar que se encontra na literatura: “Mas é precisamente porque se tornou tão difícil para mim que me retirei temporariamente **aqui**.” (FOREST, 2018, p. 25, grifo nosso)<sup>336</sup>. No parágrafo referente a essa citação, a palavra “aqui” não remete a nenhum lugar específico. Logo, entendemos que o narrador se refere ao livro em si.

Portanto, a inflexão do *eu* ao longo dos romances se confirma. Narrador complexo e plural, o *eu* forestiano se depura aos poucos, pois o que interessa a Forest são apenas suas possibilidades de exploração. Para elaborar o precipício em que a morte de Pauline o jogou, era preciso tirar as máscaras do *eu* de seu narrador. A partir do terceiro ciclo de romances, Forest iniciou sua jornada com um narrador cada vez mais impessoal. Assim, mais do que querer esconder a identidade de seu narrador, Forest não se importa em dizer quem fala, como declara nas primeiras páginas de

<sup>335</sup> “At the end of the day, la conscience ne considère plus que le vide devant lequel elle se tient, au vertige duquel s’abandonne, libre de lui donner souverainement le sens qui lui sied. C’est pourquoi le dernier mot de la science est celui de la fable. Bouclant la longue boucle qui la ramène du côté de ses origines. / Un pari pris devant l’inintelligible. / Disons: un roman, un poème.” (FOREST, 2013, p. 307).

<sup>336</sup> “Mais c’est précisément parce que cela m’est devenu si difficile que je me suis provisoirement retiré **ici**.” (FOREST, 2018, p. 25, grifo nosso)<sup>336</sup>.

Crue: “aqui, não se trata de mim.” (FOREST, 2016a, p. 14)<sup>337</sup>, pois o *eu* literário remete ao mesmo tempo a Forest e a qualquer um.

#### 4.1.3 Raízes do *eu* literário forestiano: *Nouveau Roman* e Japão

Antes de analisar os movimentos do *eu* literário forestiano, é preciso entender o que o constitui. Envelope vazio semelhante à sombra do autor ou subjetivação da suposta neutralidade barthesiana? Voltamos às origens da subjetividade forestiana para apreender sua dinâmica, que parte de duas influências primordiais: o *Nouveau Roman* e a cultura japonesa.

##### 4.1.3.1 *Nouveau Roman* e escritas de si

O que chama a atenção nesse *eu* literário desprovido de qualquer característica social são as semelhanças com as teorias da subjetividade literária do *Nouveau Roman*. Aliás, em 1985, Philippe Forest defendeu, na Universidade Sorbonne, uma dissertação de mestrado intitulada “*Le mythe du labyrinthe: Joyce, Borges, Robbe-Grillet*” [O mito do labirinto: Joyce, Borges, Robbe-Grillet]<sup>338</sup>. Com Robbe-Grillet, mas também com Samuel Beckett e mesmo com Nathalie Sarraute, Forest compartilha certa visão da literatura.

Como sabemos, o *Nouveau Roman* surgiu de uma série de rejeições, principalmente em relação ao romance do século XIX (Balzac, Zola): rejeição do personagem enquanto unidade coerente, mas também rejeição da noção linear de enredo, como de qualquer forma de realismo e, por fim, rejeição do ponto de vista onisciente da narração. Em compensação, o foco da escrita passou a ser mais a escrita enquanto objeto e a tentativa de transcrever um fluxo de consciência.

Ao percorrermos a obra forestiana, encontramos diversas ligações com o projeto do *Nouveau Roman*. As obras do primeiro ciclo de romances (*L'enfant éternel*, *Toute la nuit* e *Tous les enfants sauf un*), por relatarem o adoecimento de Pauline, talvez se distanciem mais dessa visão. Porém, o narrador já ocupa o segundo plano e, como vimos na segunda parte deste trabalho, as narrativas insistem em trazer

<sup>337</sup> “*ici, il ne s'agit pas de moi.*” (FOREST, 2016a, p. 14)

<sup>338</sup> Dissertação publicada dez anos depois sob o título: FOREST, Ph. **Textes et labyrinthes**: Joyce, Kafka, Muir, Borges Butor, Robbe-Grillet. Paris: Éditions Interuniversitaires, 1995.



intensas reflexões sobre a literatura. Além disso, as dúvidas sobre a caracterização de *Tous les enfants sauf un* como “romance” ou “ensaio”<sup>339</sup> revelam a ambiguidade do discurso forestiano em relação às narrativas mais tradicionais.

No segundo ciclo de romances, Forest começa a explorar outras facetas do *eu* (o amor em *Le nouvel amour*; outros *eus* amputados de seus filhos em *Sarinagara*; a figura paterna em *Le siècle des nuages*) e, se cada uma dessas narrativas tem sua própria dinâmica literária (o romance de amor; o relato de viagem; a biografia), ainda há um narrador apagado por trás dos outros protagonistas (Lou e Alice; os três artistas japoneses; o pai de Forest).

Já nos últimos textos (*Le chat de Schrödinger*, *Crue* e *L'oubli*), as correlações com o *Nouveau Roman* se tornam mais evidentes. O surgimento de um narrador anônimo, parecido com Forest, mas nunca claramente identificado – isso é feito propositalmente e dito várias vezes nos romances –, bem como a indefinição espaciotemporal e a concepção circular, em vez de linear, do tempo<sup>340</sup>, fazem pensar que a obra forestiana se inscreveria numa proposta literária semelhante à do *Nouveau Roman*, mais especificamente à trilogia de Samuel Beckett. Vários elementos do *incipit* do último romance dessa trilogia, *O inominável*, lembram a prosa forestiana:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, após o primeiro passo, eu apenas fiquei lá, onde, em vez de sair, de acordo com um velho hábito, passar dia e noite o mais longe possível de minha casa, não era longe. Pode ter começado assim. Não vou mais me fazer perguntas. Acreditamos apenas que estamos descansando, a fim de agir melhor depois, ou sem segundas intenções, e agora, em muito pouco tempo, somos incapazes de fazer algo novamente. Não importa como aconteceu. Isso, dizer isso, sem saber o quê. Talvez eu apenas tenha endossado um fato antigo. Mas eu não fiz nada. Parece que estou falando, não sou eu, sobre mim, não é sobre mim. (BECKETT, 1953, p. 7-8)<sup>341</sup>.

<sup>339</sup> Ver parte 2.3.1 do presente trabalho.

<sup>340</sup> Ver parte 2.2.2 do presente trabalho.

<sup>341</sup> “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de question. On croit seulement se reposer, afin de mieux agir par la suite, ou sans arrière-pensée, et voilà qu'en très peu de temps on est dans l'impossibilité de plus jamais rien faire. Peu importe comment cela s'est produit. Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai-je fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi.” (BECKETT, 1953, p. 7-8).

O tom indolente e confuso do narrador (“Não importa como aconteceu.”) também está presente nos romances de Forest. No primeiro capítulo de *Crue*, Forest escreve: “Meu caso não conta. Mas preciso mencionar isso para legitimar um pouco o que está por vir. Não sei o que dizer sobre mim. ‘Eu vivi’ deve ser suficiente.” (FOREST, 2016a, p. 12)<sup>342</sup>; ou nas primeiras linhas de *L’oubli*: “Certa manhã, uma palavra me faltou. [...] Mas qual eu não sei. Caso contrário, seria simples e eu não falaria mais sobre isso. [...] Eu não daria conta disso. [...] Eu poderia parar por aí. Nós seguiríamos em frente.” (FOREST, 2018, p. 11)<sup>343</sup>; ou ainda: “Eu não sabia por onde e pelo que começar.” (FOREST, 2018, p. 56)<sup>344</sup>. Mas não é só o tom que aproxima as duas obras. A obsessão do *eu*, sua predominância, bem como sua indefinição (“não sou eu, sobre mim, não é sobre mim”), se parecem com o projeto forestiano do último ciclo de romances. Da mesma maneira que o narrador de *Molloy*, o narrador forestiano fala de si, mas não fala de si, e fala só de si, através de si mesmo.

Em *Molloy* (1951), primeiro *opus* da trilogia, Beckett descreve um *eu* vagueando sem rumo, passivo, sempre esperando algo. Tal passividade se encontra em *Le chat de Schrödinger*, com o narrador que fuma e bebe no terraço, observando as idas e vindas do gato que o obceca. Da mesma forma, o narrador de *Crue* fica apenas como testemunha da destruição da cidade e, em *L’oubli*, apesar da busca pela palavra esquecida, o enredo se desenvolve em torno da afasia do narrador. Como não ver, então, no buraco em que Molloy cai, o buraco do fato-precipício que Forest descreve tanto em toda a sua obra? Já em *Malone meurt*, o narrador fica esperando pelo fim em sua cama. Nos romances de Forest, a cama também está presente em vários momentos, como em *L’oubli*, em que o narrador acorda nas primeiras páginas: “Essa palavra, naquela manhã, procurei tateando no escuro [...] atrás do travesseiro, aos pés da cama, entre o colchão e a base.” (FOREST, 2018, p. 15)<sup>345</sup>.

Além do tom despreocupado do narrador, de sua passividade e das referências a um buraco, a linguagem, nas duas obras, parece negar a si mesma a partir do momento em que surge, como nas últimas linhas de *Molloy*: “É meia-noite. A chuva

<sup>342</sup> “Mon cas ne compte pas. Mais faut bien que j’en fasse état afin d’accréditer un peu ce qui vient. Je ne sais trop que dire de moi. ‘J’ai vécu’ devrai suffire.” (FOREST, 2016a, p. 12).

<sup>343</sup> “Un matin, un mot m’a manqué. [...] Mais lequel, je ne sais pas. Sinon, ce serait simple et je n’en parlerais plus. [...] Je n’en ferais pas une affaire. [...] Je pourrais m’arrêter là. On passerait à la suite.”

<sup>344</sup> “Je ne savais pas par où et par quoi commencer.” (FOREST, 2018, p. 56).

<sup>345</sup> “Ce mot, ce matin-là, je l’ai cherché à tâtons dans le noir [...] derrière l’oreiller, au pied du lit, entre le matelas et le sommier.” (FOREST, 2018, p. 15).

chicoteia as janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo.” (BECKETT, 1951, p. 239)<sup>346</sup> ou de *Le chat de Schrödinger*: “No escuro da noite, estou procurando um gato. Que não existe. Ou talvez: sim.” (FOREST, 2013, p. 356)<sup>347</sup>. Assim como a linguagem se parece, os temas também. As duas obras questionam os mesmos objetos: a vida, a morte, o absurdo da condição humana.

Porém, não se trata exatamente do mesmo *eu* em Beckett e Forest. O *eu* forestiano tem a especificidade de remeter, originalmente e a priori, a Forest, enquanto nem a melhor exegese conseguirá comprovar de maneira absoluta que Molloy remete a Beckett. Os *eus* têm em comum, no entanto, o depuramento. Na trilogia de Beckett, passamos de um *eu*-Molloy a um *eu*-inominável. A inflexão, aliás, podemos confirmar com os nomes dos narradores, pois, se alguns pesquisadores veem, por exemplo, no nome de “Molloy” uma referência a “*moi-lâche*”<sup>348</sup> [eu-covarde] – há uma pletora de interpretações a respeito –, preferimos notar, de maneira mais simples, a inflexão do narrador a partir dos três títulos: de “Molloy”, em que se pode ouvir um “*moi*” mal articulado ou anglicizado – ou seja, um sujeito completo e coerente –, o *eu* beckettiano passa, no segundo romance, a “Malone” ou, como demonstram muitas pesquisas<sup>349</sup>, um “*moi-alone*” (“eu sozinho”), isto é, um sujeito assocializado, até que, por fim, chegamos, no terceiro volume, a um narrador desprovido de nome, um “inominável”, última etapa do desnudamento do “eu”. A inflexão do “eu” beckettiano condiz com a hipótese deste trabalho a respeito da obra forestiana. Da mesma maneira que Beckett desfez as características identitárias de seu narrador, Forest, que, diferentemente de Beckett, partiu da própria identidade em seus primeiros romances, chegou a um narrador parecido com o *inominável* beckettiano.

Enfim, é preciso acrescentar que Forest, leitor e crítico de Joyce – bastante citado em seus romances –, almeja, através da escrita, não um enredo, que o *Nouveau Roman* desprezava, mas a transcrição de um fluxo de consciência, que também é um traço da trilogia beckettiana. Embora Forest interrompa o fluxo contínuo do narrador pela organização de seu texto em parágrafos distintos e separados por

<sup>346</sup> “*Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas.*” (BECKETT, 1951, p. 239).

<sup>347</sup> “*Dans le noir de la nuit, je cherche un chat. Qui n'existe pas. Ou bien: si.*” (FOREST, 2013, p. 356)

<sup>348</sup> ROSS, C. **Samuel Beckett**: traducteur de l'autre. In: *Traductions, passages: le domaine anglais* [en ligne]. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 1993. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pufr/3887>>. ISBN: 9782869065017. DOI: 10.4000/books.pufr.3887. Acesso em: 9 jan. 2020.

<sup>349</sup> Ver ROSS, 1993.

uma linha vazia, distanciando-se assim de Proust, Beckett ou Cohen, sua escrita lembra em muitos pontos o projeto literário do *Nouveau Roman*.

O *Nouveau Roman*, porém, também rejeitava as escritas de si. Como, então, o projeto literário forestiano poderia remeter ao *Nouveau Roman* se este rejeitava o sujeito? Na coletânea intitulada *Le Nouveau Roman en question 5, une “nouvelle autobiographie”*? [O *Nouveau Roman* em questão 5, uma “nova autobiografia”?]<sup>350</sup>, pergunta-se como os novos romancistas contribuíram, paradoxalmente, para renovar as formas autobiográficas, uma vez que o *Nouveau Roman* recusava a ideia de referente direto na enunciação. Nos anos 1980, a produção autobiográfica começou a aumentar de maneira significativa na França, de tal modo que vários escritores do *Nouveau Roman* se converteram às escritas de si, publicando com o intuito de “desafiar a empresa autobiográfica, colocando o referencial e o imaginário no mesmo nível” (ALLEMAND; MILAT, 2004)<sup>351</sup>. Disso surgiram *Infância*, de Nathalie Sarraute, e *Le miroir qui revient*<sup>352</sup>, de Robbe-Grillet, tentativas claramente autobiográficas que se distanciam do projeto inicial do *Nouveau Roman*.

É interessante perceber que a obra de Forest acompanhou o movimento que o *Nouveau Roman* seguiu com as escritas de si, mas ao contrário. O último romance de Forest, *Je reste roi de mes chagrins*, parece constituir, pela expressão do *eu* no título, assim como por sua afirmação enquanto “rei” (“*roi*”) – ou seja, dominante, prepotente –, um suposto renascimento da subjetividade após ter acabado com suas principais características (mas sabemos que o narrador forestiano não é o objeto da narrativa), da mesma maneira que Robbe-Grillet e Sarraute se converteram às escritas de si na década de 1980. Forest, no entanto, começou com sua identidade e foi para a despersonalização do sujeito.

Portanto, se a correlação de Forest com o projeto literário do *Nouveau Roman* e, principalmente, com a trilogia beckettiana, é evidente, o que Forest resgata, através de sua obra, encontra-se na rejeição do sujeito e na exploração da subjetividade, cada vez mais crua, levada por um discurso semelhante a um fluxo de consciência, que cuida para não tornar o narrador um protagonista, mas apenas uma testemunha de

<sup>350</sup> ALLEMAND, R.-M.; MILAT, Ch. (org.). **Le Nouveau Roman en questions 5, une “nouvelle autobiographie”**. Paris-Caen: Lettres Modernes, La Revue des Lettres Modernes / L'icosathèque 22, 2004.

<sup>351</sup> “contester l’entreprise autobiographique en plaçant sur le même plan le référentiel et l’imaginaire” (ALLEMAND; MILAT, 2004).

<sup>352</sup> “O espelho que volta”, sem tradução no Brasil.

um vazio infinito. Se, por um lado, o *Nouveau Roman* é indiscutivelmente uma inspiração na obra forestiana, por outro, suas perspectivas ganharam forças e nuances com as descobertas literárias e culturais que Forest fez no início de sua carreira de escritor de ficção.

#### 4.1.3.2 Influências japonesas: o *watakushi shôsetsu*

Logo após a morte da filha, em 1999, Philippe Forest ganhou uma bolsa do governo francês para uma residência de escritor na Villa Kujoyama, no Japão, viagem da qual ele tirou o romance intitulado *Sarinagara*. Não se sabe se o interesse de Forest pela cultura nipônica começou naquela época ou se vem de antes, mas, como o demonstramos, o *eu* literário forestiano ainda não havia emergido na obra de Forest em 1999, ano em que seu segundo romance, *Toute la nuit*, foi publicado. Entendemos, assim, ao fazer o relato das experiências de Forest com a literatura japonesa, que suas descobertas influenciaram bastante o trabalho de escritor.

Um dos elementos mais misteriosos da obra forestiana, mais especificamente no último ciclo de romances, é a onipresença inexplicável de um gato. De fato, a partir de *Le chat de Schrödinger*, em que o narrador observa um gato ir e vir em seu jardim, tentando entender sua dinâmica, a figura do gato se torna recorrente em todos os romances, não mais como protagonista, mas como uma piscadela literária. Por exemplo, em *Crue*, o narrador, na grande solidão de sua vida, conta que “por meses, [s]eu visitante mais leal era um gato” e que “um gato não é muita coisa. Especialmente um gato como aquele, do qual, em suma, eu nunca soube nada [...]” (FOREST, 2016a, p. 41-42)<sup>353</sup>. Nessa metáfora continuada, que alguns críticos atribuem ao dublê de Forest, ao seu “alter ego”<sup>354</sup>, vemos uma referência direta à figura do gato na literatura japonesa.

No quarto capítulo de *Sarinagara*, Forest conta a história de vida do escritor japonês Natsume Sôseki, autor do famoso romance *Eu sou um gato* (1907). O livro narra a história de um gato acolhido na casa de um jovem professor em Edo (antiga Tóquio). Pedante e onisciente, o gato é testemunha da sociedade da época e da

<sup>353</sup> “pendant des mois, [s]on visiteur le plus fidèle fut un chat” e “un chat n’est pas grand-chose. Surtout un chat comme celui-là dont, en somme, je n’ai jamais rien su [...]” (FOREST, 2016a, p. 41-42).

<sup>354</sup> Ver BATY-DELALANDE, H. “L’imagination scientifique: chats et autres figures” in: FOGLIA et al., 2018, p. 113-128.

estupidez dos humanos, assumindo no romance a forma de uma voz anônima. Publicado na era Meiji, *Eu sou um gato* é característico da transição do Japão antigo para o Japão moderno, que estava se abrindo para a cultura ocidental. Suas primeiras palavras diretas não deixam de lembrar vários *incipit* forestianos: “Eu sou um gato. Ainda não tenho nome. Não tenho ideia de onde nasci.” (SÔSEKI, 1978, s/p)<sup>355</sup>.

No artigo intitulado “Watakushi shôsetsu *et* autofiction: quelques notes en marge d'un texte fameux de Kobayashi” [Watakushi shôsetsu e autoficção: algumas notas à margem de um famoso texto de Kobayashi], escrito pelo próprio Forest, descobrimos a trajetória que o autor percorreu na literatura japonesa. Após ter residido em Kyoto, em 1999, Forest escreveu, em 2001, uma monografia sobre o romancista Kenzaburo Oe<sup>356</sup>. Em 2004 lançou o relato de sua estadia sob a forma de um romance pessoal, que se tornou, como sabemos, *Sarinagara*. Em 2008, publicou uma nova monografia, dessa vez a respeito do fotógrafo Nobuyoshi Araki<sup>357</sup>, além de muitos artigos compilados na coleção Allaphbed<sup>358</sup>. No mesmo ano de 2008, publicou duas coletâneas, uma delas intitulada *Haïkus, etc.*<sup>359</sup>, sobre a poesia japonesa. Além disso, em 2012, Forest, enquanto codiretor da *Nouvelle Revue Française*, dedicou um número inteiro da revista ao Japão<sup>360</sup>. Enfim, em 2014, ainda na coleção Allaphbed, publicou o ensaio intitulado *Retour à Tokyo*<sup>361</sup> [Volta a Tóquio].

Em outras palavras, Forest dedicou, nas duas últimas décadas – ou seja, desde que iniciou sua carreira de escritor de ficção –, um grande número de textos à arte e à literatura japonesas, principalmente no intuito de restabelecer as interpretações errôneas da literatura francesa sobre a japonesa e vice-versa, destacando as influências recíprocas que sofreram no que Forest chama de “vaivém”<sup>362</sup> (FOREST, 2011, p. 18-20).

A hipótese de Forest em seu artigo consiste em afirmar que, dessa intensa troca literária, dessas idas e vindas entre as duas culturas, o que a crítica literária

<sup>355</sup> “*Je suis un chat. Je n'ai pas encore de nom. Je n'ai aucune idée du lieu où je suis né.*” (SÔSEKI, N. **Je suis un chat**. Trad. Jean Cholley. Paris: Gallimard/Unesco, 1978, e-book)

<sup>356</sup> FOREST, Ph. **Ôé Kenzaburô** : légendes anciennes et nouvelles d'un romancier japonais. Nantes: Cécile Default, 2012.

<sup>357</sup> FOREST, Ph. **Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer**. Coll. “Art et Artistes”, Paris: Gallimard, 2008.

<sup>358</sup> FOREST, Ph. **La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise**. Coll. Allaphbed 1. Nantes: Cécile Default, 2005.

<sup>359</sup> FOREST, Ph. **Haïkus, etc. suivi de 43 secondes**. Coll. Allaphbed 4. Nantes: Cécile Default, 2008.

<sup>360</sup> **La Nouvelle Revue Française**, n. 599-600. Paris: Gallimard, março de 2012.

<sup>361</sup> FOREST, Ph. **Retour à Tokyo**. Coll. Allaphbed 7. Nantes: Cécile Default, 2014.

<sup>362</sup> “*chassé-croisé*” (FOREST, 2011, p. 18-20).

francesa chama há mais de quarenta anos de “autoficção” remeteria ao que os japoneses chamam de “*watakushi shôsetsu*”, literalmente “romance do eu”. No mesmo artigo, Forest lembra que, mais de uma década antes, defendeu, no ensaio intitulado *Le roman, le je*, uma visão da autoficção baseada no “romance do eu” japonês, com o objetivo de “expandir histórica e geograficamente o conceito de ‘autoficção’” (FOREST, 2001a, p. 16)<sup>363</sup>. Segundo ele, o vaivém entre a França e o Japão teve dois tempos, o primeiro consistindo em entender que o *watakushi shôsetsu* originalmente surgiu como uma consequência da abertura dos escritores japoneses à cultura ocidental:

[...] desde os primeiros anos do século XX, inventou-se no Japão um tipo batizado, então, de *watakushi shôsetsu* [...], nascido da súbita influência exercida sobre os escritores japoneses pela ideia parcialmente errônea que esses têm da modernidade europeia, reivindicando um naturalismo que não é de forma alguma o de Zola [...], mas cuja figura tutelar é estranhamente a de Rousseau [...]. O *watakushi shôsetsu*, forma especificamente japonesa do romance autobiográfico, nasce desse erro (FOREST, 2011, p. 20)<sup>364</sup>.

Portanto, o *watakushi shôsetsu* se originaria da interpretação errônea do naturalismo *à la française*. Segundo Karen Kazue Kawana<sup>365</sup>, esse gênero literário teria de fato nascido na primeira metade do século XX, dos “conceitos modernos de ‘*shôsetsu*’ ou narrativa de caráter literário, e ‘*watakushi*’, ‘eu’, [...] quando o Japão passa a receber a influência das ideias ocidentais após a Revolução Meiji (1868)” (KAWANA, 2016, p. 61). Com a abertura do Japão para o Ocidente, a noção de individualidade ganha força e a subjetividade torna-se a base da prosa literária – ideia comum na literatura ocidental desde o romantismo.

O *watakushi shôsetsu* tem isso de específico, mas almeja uma narrativa baseada nas “experiências vividas pelo autor ou [na] sua realidade interna” (HIJIYA-KIRSCHNEREIT apud KAWANA, 2016, p. 61). Da mesma forma que a autoficção no final do século XX e no início do século XXI, o *watakushi shôsetsu* acabou se tornando

<sup>363</sup> “*élargir historiquement et géographiquement le concept ‘d’autofiction’*” (FOREST, 2001a, p. 16).

<sup>364</sup> “[...] dès les premières années du XXe siècle, s’invente au Japon un genre baptisé donc *watakushi shôsetsu* [...], né de l’influence soudaine exercée sur les écrivains japonais par l’idée en partie erronée que ceux-ci se font de la modernité européenne, se revendiquant d’un naturalisme qui n’est aucunement celui de Zola [...] mais dont la figure tutélaire est étrangement celle de Rousseau [...]. D’une telle méprise naît donc le *watakushi shôsetsu*, forme spécifiquement japonaise du roman autobiographique [...]” (FOREST, 2011, p. 20).

<sup>365</sup> Doutora em Filosofia pelo Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp e Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pelo Departamento de Letras Orientais da USP.

abrangente demais, quase dominante, pois “qualquer obra que o leitor acreditasse ser uma expressão direta do autor, escrita em uma linguagem transparente, pertenceria a ele” (KAWANA, 2016, p. 63). Porém, as trocas culturais vivenciaram um segundo tempo, dessa vez mais contemporâneo:

A ideia seria, portanto, que, com um retorno justo das coisas, o *watakushi shôsetsu* [...] provavelmente exerceria uma influência na literatura ocidental, permitindo o surgimento dentro desta, e num contexto dominado pela questão da autoficção [...] (FOREST, 2016b, p. 21)<sup>366</sup>.

Da mesma maneira que a autoficção francesa contemporânea recebeu inúmeras críticas desde a invenção do termo por Doubrovsky, o *watakushi shôsetsu* é, no Japão, um movimento literário com má reputação: “Aos olhos dos japoneses, o *watakushi shôsetsu* é, portanto, menos um modelo a ser seguido do que rejeitado. As críticas a ele dirigidas se assemelham muito às aquelas que a autoficção desperta.” (FOREST, 2016b, p. 22)<sup>367</sup>. Além dos paralelos evidentes entre a autoficção e o “romance do eu” japonês, Forest resgata, para seu projeto literário, alguns pontos essenciais do *watakushi shôsetsu*, que, então, voltou de novo para a literatura ocidental:

O que chamo de *watakushi shôsetsu* [...] visa, para mim, de uma maneira muito mais ampla, as principais formas de uma escrita pessoal que apresenta no Japão e, de qualquer forma, entre os autores mais dignos, essa particularidade de combinar com uma forma aparentemente emprestada da literatura ocidental (o romance moderno) modos de escrever muito mais antigos, que às vezes vêm da era clássica [...] (FOREST, 2016b, p. 23)<sup>368</sup>.

Forest ressalta que, conforme sua concepção, o “romance do eu” japonês almeja um “instantâneo da verdade cuja expressão poética exige a integração na continuidade da forma romântica” (FOREST, 2016b, p. 24)<sup>369</sup>. Lembrando as origens

<sup>366</sup> “L’idée serait ainsi que, par un juste retour des choses, le *watakushi shôsetsu* [...] serait susceptible d’exercer à son tour une influence sur la littérature occidentale en permettant l’émergence au sein de celle-ci, et dans un contexte dominé par la question de l’autofiction [...]” (FOREST, 2016b, p. 21).

<sup>367</sup> “Aux yeux des japonais, le *watakushi shôsetsu* est donc bien plus souvent un repoussoir qu’un modèle. Les critiques qu’ils lui adressent ressemblent comme deux gouttes d’eau à celles que suscite l’autofiction.” (FOREST, 2016b, p. 22).

<sup>368</sup> “Ce que j’appelle *watakushi shôsetsu* [...] vise, pour moi, de manière beaucoup plus large, les principales formes d’une écriture personnelle qui présente au Japon, et en tout cas chez les auteurs les plus dignes d’intérêt, cette particularité d’unir à une forme apparemment empruntée à la littérature occidentale (le roman moderne) des modes d’écriture beaucoup plus anciens, qui remontent parfois à l’âge classique [...]” (FOREST, 2016b, p. 23).

<sup>369</sup> “instantané du vrai dont l’expression poétique exige l’intégration dans la continuité de la forme romanesque” (FOREST, 2016b, p. 24).



do *watakushi shôsetsu* na crítica literária japonesa, Forest cita Kobayashi Hideo, “o maior crítico literário japonês do século XX” (FOREST, 2016b, p. 25)<sup>370</sup>, que definiu o “romance do *eu*” japonês como uma “confissão sincera escrita na forma de uma ficção em prosa” (KOBAYASHI apud FOREST, 2011a, p. 26)<sup>371</sup>. No entanto, o que seduz Forest na definição japonesa não é a semelhança com a definição doubovskiana de autoficção, que se aproximaria, segundo Kobayashi, de uma forma de neonaturalismo – equivocado porque copiado de interpretações errôneas da literatura europeia, já que se considerava o naturalismo oriundo das *Confissões*, de Rousseau, e não do projeto científico de Zola –, mas o renascimento do *eu*. Kobayashi “não questiona o fato de que a literatura é mesmo o lugar onde uma subjetividade é expressa, através da qual o indivíduo pode alcançar uma experiência da verdade” (FOREST, 2011a, p. 27)<sup>372</sup>. Lembremos que, na língua japonesa, a expressão do sujeito na frase não é sistemática – ainda menos do que na língua portuguesa –, enquanto na língua francesa, a expressão do sujeito é obrigatória mesmo na oralidade e pode ser omitida apenas em alguns casos na escrita: o francês destaca o sujeito, o japonês não precisa dele. Na língua japonesa, os verbos não se conjugam com pronomes, mas com declinações de formalidade, negações e referências temporais (passado, presente, futuro), entre outras formas. Portanto, a concepção da subjetividade é moderna até na construção do idioma.

Com a visão pós-moderna de Forest, o *eu* do narrador, que entendemos como “sujeito”, seria apenas uma “forma específica de autoconsciência própria da tradição ocidental e que pode estar relacionada ao sujeito cartesiano; portanto, não é totalmente errado dizer que esse assunto está ausente na literatura japonesa pré-moderna” (FOREST, 2011a, p. 29)<sup>373</sup>. Em outras palavras, o que Forest resgata desse vaivém entre os “romances do *eu*” franco-nipônicos consiste em uma última volta do Japão para a França, em que o sujeito desaparece. Através da própria obra, Forest defende que “o sujeito não é mais dado como algo estável, garantido, de onde a ficção procede, mas como algo que falta, algo inquieto e em direção a que caminha sem

<sup>370</sup> “*le plus grand critique littéraire japonais du XXe siècle*” (FOREST, 2016b, p. 25).

<sup>371</sup> “*confession sincère écrite sous la forme d’une fiction en prose*” (KOBAYASHI apud FOREST, 2011a, p. 26).

<sup>372</sup> “*ne met pas en doute le fait que la littérature soit le lieu même où s’exprime une subjectivité par laquelle l’individu puisse parvenir à une expérience de la vérité*” (FOREST, 2011a, p. 27).

<sup>373</sup> “*forme spécifique de conscience de soi propre à la tradition occidentale et qu’on peut rapporter au sujet cartésien, alors il n’est pas tout à fait faux de dire que ce sujet manque à la littérature japonaise prémoderne.*” (FOREST, 2011a, p. 29).

parar, [...] nesse jogo imaginário que é o da escrita” (FOREST, 2011a, p. 31)<sup>374</sup>. Como no *watakushi shôsetsu*, em que “o autor descreveria seu estado mental, ideias e percepções de forma imediata” (KAWANA, 2016, p. 64), Forest assume a concepção de um *eu* literário enquanto consciência dinâmica em permanente questionamento dentro da escrita.

Da mesma maneira indireta que a obra forestiana, o *watakushi shôsetsu* originalmente defende uma visão universalista da subjetividade. Para Arribert-Narce,

este “romance do *eu*” é mais particularmente parte de uma distinção que Philippe Forest faz entre a “egoliteratura” (isto é, a autobiografia clássica, confinando-se à expressão da experiência), a autoficção (de acordo com Serge Doubrovsky) e a “heterografia” (neologismo formado com referência à “heterologia” teorizada por Georges Bataille, nova categoria que [Forest] procura tomar e que corresponde exatamente ao “romance do *eu*” (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 153)<sup>375</sup>.

O crítico lembra aqui que, segundo Forest, “a expressão das ‘próprias condições de nossa presença no mundo’ não é realmente possível ‘com a economia do *eu*’” (FOREST apud ARIBERT-NARCE, 2018, p. 151)<sup>376</sup>, ou seja, o *eu* literário forestiano não constitui um conteúdo, mas quase exclusivamente uma perspectiva ou, nos termos de Arribert-Narce, um “vetor de exploração da alma humana e da experiência baseada na transição do extremo singular para o mais universal” (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 159)<sup>377</sup>.

Nesse sentido, “o ‘Eu’ que escreve não é equivalente ao ‘Eu’ mencionado no texto” (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 154)<sup>378</sup>. E a dissociação entre o *eu scriptor*, para usar de novo uma terminologia barthesiana – aquele que escreve, que nesse caso também é o narrador – e o “mim” (“*moi*”), objeto tradicional das escritas de si, revela a diferença fundamental entre o *watakushi shôsetsu* e o romance do *eu* europeu:

<sup>374</sup> “le sujet n’est plus donné comme quelque chose de stable, d’assuré dont procède la fiction, mais comme quelque chose de manquant, d’inquiet, vers quoi elle chemine sans fin, [...] dans ce jeu imaginaire qu’est celui de l’écriture” (FOREST, 2011a, p. 31).

<sup>375</sup> “[c]e ‘roman du Je’ s’inscrit plus particulièrement dans le cadre d’une distinction que Philippe Forest opère entre l’‘ego-littérature’ (soit l’autobiographie classique, se cantonnant à l’expression du vécu), l’autofiction (dans la lignée de Serge Doubrovsky), et l’‘hétérographie’ (néologisme formé en référence à l’‘hétérologie’ théorisée par Georges Bataille, nouvelle catégorie qu’il cherche à investir et qui correspond précisément au ‘roman du Je’”. (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 153).

<sup>376</sup> “l’expression des ‘conditions mêmes de notre présence au monde’ n’est pas véritablement possible en ‘faisant l’économie du Je’” (apud ARIBERT-NARCE, 2018, p. 151).

<sup>377</sup> “vecteur d’exploration de l’âme et de l’expérience humaines reposant sur le passage de l’extrême singulier au plus universel” (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 159).

<sup>378</sup> “le ‘Je’ qui écrit n’est pas l’équivalent au ‘Moi’ dont il est question dans le texte” (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 154).

A questão essencial aqui é a relação entre o indivíduo e o coletivo, entre a identidade subjetiva e o eu "social", sendo essas categorias pensadas em um contexto completamente diferente no Japão. Assim, devido, em particular, aos grandes princípios das crenças religiosas dominantes no arquipélago (xintoísmo e budismo), mas também à estrutura tradicional da sociedade japonesa, o sentimento do "eu" expresso pelos escritores por muito tempo podia se construir apenas com uma forma de reserva (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 157)<sup>379</sup>.

Em outras palavras, o *watakushi shôsetsu* não é um romance sobre o eu, mas pelo eu, visão que Forest compartilha em seus romances, principalmente nos últimos. Em *Sarinagara*, ao contar a vida do escritor Sôseki, Forest comenta o conceito de "shôsetsu" – cujo significado remete a um tipo de "ficção breve": "Shôsetsu lembra assim – pelo menos para mim – que o romance é uma palavra do nada, uma palavra para o nada, uma palavra que vem do coração dos homens e que não lhes oferece consolo duradouro. Apenas a trégua de um suspiro." (FOREST, 2004, p. 118)<sup>380</sup>. Nesse sentido, segundo Forest, se o *shôsetsu* é a "trégua de um suspiro", o *wataskushi shôsetsu* seria a "trégua de um suspiro do eu". O princípio ideal do *watakushi shôsetsu* consiste, então, em apresentar um eu retido, "curto" e "en retrait", postura que o narrador forestiano assume o tempo todo, já que se recusa a "revelar a essência de uma personalidade claramente definida em um processo de socialização ou autoanálise" (FOWLER apud ARIBERT-NARCE, 2018, p. 158)<sup>381</sup>, como faz certo tipo de autobiografia e de autoficção: "É pagando o preço dessa abordagem singular da escrita romântica [...] que o autor de *Sarinagara* pode alcançar o objetivo final de seu projeto literário, a saber, a dissolução do 'eu' em relação ao universal – e um 'romance de Todos.'" (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 163)<sup>382</sup>.

<sup>379</sup> "L'enjeu essentiel ici étant le rapport entre l'individuel et le collectif, entre l'identité subjective et le moi 'social', ces catégories se pensant dans un cadre tout à fait différent au Japon. Ainsi, en raison notamment des grands principes des croyances religieuses dominantes dans l'archipel (le shintoïsme et le bouddhisme), mais aussi de la structure traditionnelle de la société nipponne, le sentiment du 'moi' exprimé par les écrivains n'a longtemps pu s'y construire que dans une forme de retrait." (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 157)

<sup>380</sup> "Shôsetsu ainsi rappelle – pour moi, du moins – que le roman est une parole de rien, une parole pour rien, un mot qui sort du cœur des hommes et qui ne leur offre aucune consolation durable. Juste le répit d'un soupir." (FOREST, 2004, p. 118).

<sup>381</sup> "révéler l'essence d'une personnalité clairement définie dans un processus de socialisation ou d'auto-analyse" (FOWLER apud ARIBERT-NARCE, 2018, p. 158).

<sup>382</sup> "C'est bien au prix de cette approche singulière de l'écriture romanesque [...] que l'auteur de *Sarinagara* peut atteindre le but ultime de son projet littéraire, à savoir la dissolution du 'Je' vers l'universel – et un 'roman de Tous.'" (ARRIBERT-NARCE, 2018, p. 163).

## 4.2 OS MOVIMENTOS DO *EU* FORESTIANO

Mas se o *eu* literário forestiano não é nem objeto nem sujeito do autor, o que o movimenta? É justamente pela subjetividade do *eu* que Forest pretende alcançar seu verdadeiro objeto. Mas de qual objeto se trata? Ao analisar os movimentos do *eu*, percebemos que ele primeiramente oferece um refúgio para a *realidade* trágica com a qual Philippe Forest se deparou vinte anos atrás. Mas, além do refúgio, ele permite, em segundo lugar, passar dessa *realidade* ao que Forest chama de *real*. E é nesse *real* que se encontra o tesouro que o autor tanto almeja: uma verdade indizível. Assim, o tríptico realidade-real-verdade serve de ambiente para os movimentos do *eu* literário, por isso agora nos ateremos à análise das transições de uma dimensão para outra.

### 4.2.1 Da realidade ao real

Ao longo de seus romances, Forest esboçou um universo em que mergulha um *eu* em perpétuo movimento. A primeira dimensão desse universo remete ao que Forest chama de “realidade” e que simplesmente se refere, a priori, aos fatos da vida que o narrador de *L'enfant éternel*, já nas primeiras linhas do romance, trata como se fossem objetos: “Somo os dias: adiciono, tiro, anoto, leio.” (FOREST, 1997, p. 13)<sup>383</sup>. Porém, a aparente objetividade de Forest logo se torna parcial, uma vez que ele, pai de Pauline e autor do livro, não pode aspirar à objetividade. De fato, Forest descreve a tragédia como imposta, arbitrária e absurda, revelando um desgosto por essa dimensão. Já em 1997, ele se deparava com o aspecto sinistro da “realidade”:

A realidade ignora o bom gosto e nem a ironia nem a intimidação se apoderam dela. Ou melhor: tem sua própria ironia, mais contundente, mais fria do que aquela que prevalece na distinta sociedade dos vivos. Consiste, às vezes, em reservar as aventuras mais sórdidas e patéticas para aquelas pessoas que sonhavam que sua existência seria apenas uma longa noite de celebração, boas palavras, sagacidade, prazer (FOREST, 1997, p. 136-137)<sup>384</sup>.

<sup>383</sup> “Je fais la somme des jours: j'ajoute, je retranche, je note, je lis.” (FOREST, 1997, p. 13).

<sup>384</sup> “La réalité ignore le bon goût et sur elle ni l'ironie ni l'intimidation n'ont de prise. Ou plutôt: elle a son ironie propre, plus cinglante, plus froide que celle qui a cours dans la société distinguée des vivants. Elle consiste à réserver quelquefois les plus sordides et pathétiques péripéties à ceux-là mêmes qui

Portanto, diante da cruel realidade, Forest começou, desde *L'enfant éternel*, a manipular essa dimensão através de seu *eu*, questionando a confiabilidade dessa dita realidade e até sua existência. Já em seu segundo livro, *Toute la nuit*, como em um processo de negação – logo após a morte de Pauline –, Forest considera a realidade tão insuportável que declara, a respeito da experiência de escrever *L'enfant éternel* pouco tempo antes: “Se um livro é realmente bonito, sua beleza se torna a própria forma de perdão. Mas esse perdão não funciona na realidade. Deixa intacto o horror da vida.” (FOREST, 1999a, p. 85)<sup>385</sup>. A realidade não perdoa nem escapa. Ela simplesmente é, o que Forest não aceita. Para ele, com a morte da filha, a realidade é exatamente o contrário da vida: “A morte é realidade. Provavelmente não faz sentido querer recusar.” (FOREST, 2007a, p. 167)<sup>386</sup>.

A fuga que Forest conta a partir de *Toute la nuit* e que se estende aos outros romances consiste em uma fuga dessa realidade intolerável. Questionado sobre os espaços marginais que encena, Forest admitiu que seus personagens “compartilham com [ele] uma experiência de luto que [os] coloca fora de contato com a realidade” (FOREST, 2018, p. 294)<sup>387</sup>. O deslocamento geográfico, recorrente na obra inteira, também é uma expressão metafórica dessas tentativas de escape da realidade:

O País imaginário inspirado em Barrie, o jardim onde, depois de *L'enfant éternel*, acontece o essencial de *Toute la nuit*, a África e a Ásia, para as quais o casal caminha no final do mesmo romance, o Japão, onde acontece o enredo de *Sarinagara*, a Paris de *Crue*, a paisagem à beira-mar onde *Le chat de Schrödinger* acontece e meu novo romance, *L'oubli*, correspondem naturalmente a esse imaginário (FOGLIA et al., 2018, p. 294)<sup>388</sup>.

Mas a fuga não ocorre apenas geograficamente. A fuga da realidade se faz também – e principalmente – através do uso da dimensão onírica. Já

---

*rêvaient que leur existence ne serait qu'une longue soirée de fête, de bons mots, d'esprit, de plaisir.*” (FOREST, 1997, p. 136-137).

<sup>385</sup> “*Si un livre est vraiment beau, sa beauté devient la forme même du pardon. Mais ce pardon n'agit pas dans la réalité. Il laisse intacte l'horreur de la vie.*” (FOREST, 1999a, p. 85).

<sup>386</sup> “[*]la mort est la réalité. Il n'y a sans doute pas de sens à vouloir la refuser.*” (FOREST, 2007a, p. 167).

<sup>387</sup> “*partagent avec [lui] une expérience du deuil qui vous met à l'écart de la réalité*” (FOREST in: FOGLIA et al., 2018, p. 294).

<sup>388</sup> “*Le Pays imaginaire inspiré de Barrie, le jardin où, après L'enfant éternel, se déroule l'essentiel de Toute la nuit, l'Afrique et l'Asie vers lesquelles s'en va le couple à la fin du même roman, le Japon où se situe Sarinagara, le Paris de Crue, le paysage de bord de mer où se déroule Le chat de Schrödinger et mon nouveau roman, L'oubli, correspondent naturellement à un tel imaginaire.*” (FOGLIA et al., FOREST 2018, p. 294).

demonstramos<sup>389</sup> quão frequentes são as evocações da fábula nos romances. Forest mistura realidade e sonho para melhor negar a primeira, como em *L'enfant éternel*: “Memórias pesadas e insanas lutam para atravessar a tela de sua memória. Há figuras que chegam a ela que ela não sabe se são sonho ou realidade.” (FOREST, 1997, p. 122)<sup>390</sup>. Em *Toute la nuit*, Forest explica que, para melhor viver seu luto e continuar vivo, precisou escrever a história de sua filha – que resultou em *L'enfant éternel*. Como já mencionamos, no final de cada capítulo do romance há um diálogo entre um homem e uma mulher – que associamos com os pais da menina falecida – que conversam a respeito do processo de criação do primeiro romance, de novo em uma *mise-en-abyme*. Porém, quando o narrador começou a escrever, ele percebeu que, com a escrita, estava criando uma nova realidade. E já nesses diálogos, a realidade forestiana que está se tecendo com os romances consiste, cada vez mais, no que está “no livro”:

Ela: [...] Os sonhos que você sonha sozinho são seus. Eles não me preocupam. Você pode escrever o que quiser. Mas, ao mesmo tempo, isso não tem importância real. O que eu gostaria de saber é para onde nossa história nos leva, para onde estamos indo.

Ele: Estou tentando explicar isso no livro.

Ela: Eu não estou falando sobre o livro, mas sobre a realidade.

Ele: A realidade em que entramos desde a morte de Pauline é tão estranha, incomum, que o livro também deve assumir uma forma diferente (FOREST, 1999a, p. 210)<sup>391</sup>.

Diante do caos da realidade, a escrita de Forest busca, em vão, encontrar um sentido. A realidade forestiana também explora, além dos fatos crus e brutos, tentativas de significação. Juntando os elementos que a compõem, ela se transforma em um tecido significativo ou em um “texto” – cuja etimologia, do latim “*texere*” (“tecer”), cabe aqui perfeitamente. Segundo Forest, a realidade em que ele se refugia está em seus textos. Já em *L'enfant éternel*, ele escrevia que “a realidade às vezes

<sup>389</sup> Ver a parte 1.2.3 do presente trabalho de tese.

<sup>390</sup> “*Des souvenirs lourds et insensés peinent à traverser l'écran de sa mémoire. Il y a des figures qui lui viennent dont elle ne sait si elles sont de rêve ou de réalité.*” (FOREST, 1997, p. 122).

<sup>391</sup> “*Elle: [...] Les rêves que tu rêves tout seul te regardent. Ils ne me concernent pas. Tu peux écrire ce que tu veux. Mais en même temps c'est sans réelle importance. Ce que je voudrais savoir, c'est où notre histoire nous emmène, vers où nous allons.*

*Lui: J'essaie de l'expliquer dans le livre.*

*Elle: Je ne te parle pas du livre, mais de la réalité.*

*Lui: La réalité dans laquelle nous sommes entrés depuis la mort de Pauline est tellement étrange, inhabituelle, que le livre doit prendre, lui aussi, une forme différente.*” (FOREST, 1999a, p. 210).

parece com os livros” (FOREST, 1997, p. 210)<sup>392</sup>. Em *Toute la nuit*, ele confessa que o processo de criação dessa realidade deixou sua mulher e ele mesmo à beira da loucura:

Alice disse que agora vive no livro. Independentemente da nossa vontade, nós dois entramos em um mundo de falsificações. Estávamos cercados de imagens nas quais tínhamos que aprender a não confiar totalmente (ao mesmo tempo, eram tudo com que podíamos contar). O livro não nasceu mais de nosso passado (contando, traduzindo), mas foi o passado que, imperceptivelmente, assumiu a forma de nosso livro (alterado para sua aparência). Se quiséssemos voltar ao que havíamos experimentado, descobriríamos um universo de frases fabricadas. Eu sabia muito bem que todos espontaneamente constroem o romance de sua existência em suas cabeças e que o trabalho livre de memória classifica, obstrui, constrói, monta, assim como se faz em uma página. Mas escrever (de fato escrever) acentuou a rápida violência do fenômeno. Escrever nos privou de nossas vidas. Nossa história virou fábula distante (FOREST, 1999a, p. 130)<sup>393</sup>.

Dos fatos aos sonhos, dos sonhos à ficção, da ficção à fábula, da fábula a uma realidade exclusivamente literária, eis o caminho das tentativas de Forest para negar a realidade cruel em que sua filha faleceu. Contudo, Forest entende que não conseguirá nunca fugir da tragédia que o assombra. Assim, na mesma lógica de escape, ele considera que a tragédia vivenciada se situa “além” da realidade: “no entanto, você não está na tragédia. Você está na vida e são os outros que nomeiam sua vida: tragédia. O desastre que você está enfrentando está além das palavras. Não há nada a dizer sobre isso.” (FOREST, 1997, p. 267)<sup>394</sup>. Quase duas décadas mais tarde, Forest retoma, em *Crue*, essa ideia de ultrapassar a realidade, desse “ir além”, através da palavra “surreal”, para qualificar a enchente:

'Surreal' é o adjetivo que os jornalistas mais usaram para tentar descrever o que cada um tinha diante de si. Porque é uma palavra que não significa nada. Por esse motivo, por mais paradoxal que possa parecer superficialmente,

<sup>392</sup> “*la réalité ressemble quelquefois aux livres.*” (FOREST, 1997, p. 21).

<sup>393</sup> “*Alice disait qu'elle vivait dans le livre désormais. Malgré nous, nous étions entrés tous deux dans un monde de contrefaçons. Des images nous entouraient en lesquelles nous devions apprendre à n'avoir pas entièrement confiance (en même temps, elles étaient tout ce sur quoi nous pouvions compter). Le livre ne naissait plus de notre passé (le racontant, le traduisant), mais c'était le passé qui, insensiblement, prenait la forme de notre livre (se modifiait à sa semblance). Si nous voulions nous retourner vers ce que nous avons vécu, nous découvriions un univers de phrases fabriquées. Je savais bien que chacun construit spontanément dans sa tête le roman de son existence et que le travail libre de la mémoire trie, obère, construit, assemble aussi bien qu'on le fait sur une page. Mais écrire (effectivement écrire) accentuait la rapide violence du phénomène. Écrire nous dépossédait de notre vie. Notre histoire tournait à la fable lointaine.*” (FOREST, 1999a, p. 130).

<sup>394</sup> “*pourtant, vous n'êtes pas dans la tragédie. Vous êtes dans la vie et ce sont les autres qui nomment votre vie: tragédie. Le désastre que vous vivez est au-delà des mots. Il n'y a rien à en dire.*” (FOREST, 1997, p. 267).

talvez não houvesse algo melhor para qualificar o espetáculo absurdo que a cidade oferecia. Algo menos real e mais real que a própria realidade. "A efusão do sonho na vida real", diz, acredito, um velho poeta (FOREST, 2016a, p. 216)<sup>395</sup>.

Mas a morte de Pauline, mais do que jogar Forest além da realidade, destruiu sua realidade. Com todas essas tentativas, a realidade de Forest poderia até se encontrar em um outro lugar, ter um outro sentido, mas, desde a tragédia, não há mais volta: ela se tornou, pela eternidade, absurda e injusta. A questão óbceca tanto o autor que, em *Le chat de Schrödinger*, ele criou todo o "enredo" com base na teoria do cientista austríaco e de sua experiência, segundo a qual um gato dentro de uma caixa com veneno estaria ao mesmo tempo morto e vivo. A partir dessa experiência mental, Forest se aprofunda na física quântica e demonstra a impertinência científica da realidade:

Na tentativa de reduzir ou resolver essa contradição, a ingenuidade dos cientistas buscou todo tipo de saídas. Eu as evoco como as entendi. Alguns, podemos considerá-los "realistas" [...] estimam que [...] a mecânica quântica deve ser considerada como uma teoria incompleta [...]. Mas outros simplesmente [...] descartam a questão, argumentando que é **a própria noção de realidade que, na ciência, é privada de toda relevância** (FOREST, 2013, p. 22-23, grifo nosso)<sup>396</sup>.

Logo a ilusão da realidade, sua dimensão quimérica, leva o leitor a considerá-la como uma mentira. Ainda em *Le chat de Schrödinger*, Forest se pergunta, por um raciocínio sofisticado, se o reflexo do reflexo da realidade ainda constituiria a realidade:

Perguntando-me se o reflexo de um reflexo constituía a realidade, se a restaurava, com a soma de duas ilusões produzindo uma verdade, como o produto de dois valores negativos dá um que é positivo, ou se esse reflexo de um reflexo faz, pelo contrário, aparecer nessa realidade outro universo que de repente teria sido a cópia de uma cópia. E assim por diante. De tal maneira que não houvesse dois mundos, mas dentro de cada um deles dois mundos novamente e, passo a passo, uma multidão inimaginável de realidades

<sup>395</sup> "‘Surréaliste’ est l’adjectif dont les journalistes ont fait le plus usage pour tenter de décrire ce que chacun a eu sous les yeux. Parce que c’est un mot qui ne signifie rien. Pour cette raison, si paradoxal que cela puisse superficiellement paraître, il n’y en avait peut-être pas de meilleur pour dire le spectacle absurde qu’offrait la cité. Quelque chose à la fois de moins réel et de plus réel que la réalité elle-même. ‘L’épanchement du songe dans la vie réelle’, dit, je crois, un vieux poète." (FOREST, 2016a, p. 216).

<sup>396</sup> "Pour tenter de réduire ou de résoudre cette contradiction, l’ingéniosité des savants a cherché toutes sortes d’issues. Je les évoque telles que je les ai comprises. Certains, on peut les considérer comme des ‘réalistes’ [...] estiment que [...] la mécanique quantique doit être considérée comme une théorie incomplète [...]. Mais d’autres [...] congédient tout simplement la question en arguant du fait que c’est **la notion même de réalité qui, en sciences, est privée de toute pertinence.**" (FOREST, 2013, p. 22-23, grifo nosso).



finalmente perdidas no borrão indistinto de um fundo inacessível. (FOREST, 2013, p. 133)<sup>397</sup>.

Apesar de seu aspecto tragicômico, a demonstração não carece de lógica. Aliás, com a ajuda da física quântica, Forest consegue introduzir a ideia de sobreposição de realidades que sustenta a maioria de seus romances. *L'enfant éternel* foi construído a partir de uma *mise-en-abyme*, recurso recorrente que permite a Forest pensar o romance que está escrevendo ao mesmo tempo que o escreve, como faz em quase todos seus livros, principalmente nos últimos. Em *Crue*, o narrador confessa no fim que o que escreve é, na realidade, um “relatório”: “Por isso escrevi as páginas deste relatório.” (FOREST, 2016a, p. 261)<sup>398</sup>. Em *L'oubli*, o narrador abre no final da história um livro que não sabemos se era aquele que acabáramos de ler: “Abro o livro. Retomo a leitura desde o começo. Como se, misteriosamente, fosse meu próprio romance [...]” (FOREST, 2018, p. 235)<sup>399</sup>. Enfim, em *Je reste roi de mes chagrins*, o narrador, da mesma maneira que em *Sarinagara*, conta a história de Sutherland e Churchill, aparecendo apenas nos intermédios entre os atos. Porém, essas realidades, cujas *mises-en-abyme* permitem as sobreposições, têm todas um ponto de âncora. Em sua demonstração, Forest aponta uma “multidão inimaginável de realidades” dentro de um “fundo inacessível”.

Esse fundo é evocado de muitas outras maneiras em sua obra. Em *Toute la nuit*, ele aparece como uma “brecha na realidade”: “Estupidamente caímos em uma minúscula brecha aberta no coração da realidade.” (FOREST, 1999a, p. 94)<sup>400</sup>. Em outras palavras, a morte de Pauline teria rachado a realidade de Forest, abrindo uma fenda na qual ele encontrou, enfim, uma saída. Já fizemos o exame da fenda na segunda parte deste trabalho, focando apenas na rachadura da linha do tempo. Mas, além de fender o tempo, o fato-precipício estourou a realidade do narrador. Em *Crue*,

<sup>397</sup> “Me demandant si le reflet d'un reflet constituait la réalité, la restituait, la somme de deux illusions produisant une vérité, comme le produit de deux valeurs négatives en donne une qui est positive, ou bien si ce reflet d'un reflet faisait au contraire apparaître au sein de cette réalité un autre univers qui aurait du coup été la copie d'une copie. Et ainsi de suite. De telle sorte qu'il n'y aurait pas eu deux mondes mais à l'intérieur de chacun de ceux-ci deux mondes à nouveau et, de proche en proche, une multitude inimaginable de réalités se perdant enfin dans le flou inscrutable d'un fond inaccessible.” (FOREST, 2013, p. 133).

<sup>398</sup> “Voilà pourquoi j'ai écrit les pages de ce rapport.” (FOREST, 2016a, p. 261).

<sup>399</sup> “J'ouvre le livre. J'en reprends la lecture au début. Comme si, mystérieusement, il s'agissait de mon propre roman [...]” (FOREST, 2018, p. 235).

<sup>400</sup> “Nous avons bêtement basculé dans une brèche minuscule ouverte au cœur de la réalité.” (FOREST, 1999a, p. 94).

diante da “epidemia” da qual o narrador fala sem nunca explicitamente remeter a algo preciso – mas que entendemos como a tragédia que Forest vivenciou e que fez desabar sua realidade –, o narrador se sente “desprovido” de sua realidade, que foi trocada por um “grande vazio”:

Uma grande epidemia está ocorrendo em segredo, o que explica tudo, desde os maiores eventos até os menores. Ela faz com que, em todo lugar e sempre, o rosto do mundo desapareça. Ela leva os indivíduos um após o outro, **remove-os da realidade** e, em seu lugar, espalha um grande vazio, que é a última palavra do mundo e onde se precipita toda a energia cega e devastadora que ele abriga dentro de si (FOREST, 2016a, p. 257, grifos nossos)<sup>401</sup>.

O “grande vazio”, o “fundo”, são expressões que remetem a esse mesmo lugar ao qual a brecha leva e que Forest chama, em sua terminologia, de “real”. Segundo ele, para aceder ao “real”, é preciso recorrer a uma experiência mental igual à do gato de Schrödinger. Só assim, e sem garantia, é possível passar da realidade ao real, transcendendo-a, e essa experiência mental pode naturalmente assumir a forma de um texto:

Também podemos dizer: um conto, uma fábula, um romance. Uma história, qualquer, insignificante, sem pé nem cabeça, onde nada acontece, mas que é suficiente para fazer ouvir, no grande silêncio do tempo, a velha fórmula “Era uma vez”, pela qual, sem fim, tudo começa de novo. (FOREST, 2013, p. 354)<sup>402</sup>.

Segundo Forest, a fenda em sua realidade levaria ao real através de um conto, de uma fábula ou de um romance. Percebemos que, a partir de *Le chat de Schrödinger*, todos os romances de Forest têm o mesmo objetivo: levar o leitor ao real através de uma narrativa sem enredo. É dentro dessa brecha na realidade que o *eu* literário forestiano surge, garantindo, através de seu desnudamento, o acesso ao real salvador que Forest tanto almeja. Em outras palavras, o *eu* literário forestiano é a chave que leva ao real.

<sup>401</sup> “Une grande épidémie sévit en secret, qui explique tout, des plus grands événements jusqu’aux plus petits. Elle fait partout et toujours s’en aller la figure du monde. Elle ravit les individus les uns après les autres, **les enlève à la réalité** et, en leur lieu et place, fait s’étendre **un grand vide** qui est le dernier mot du monde et où se précipite toute l’énergie aveugle et dévastatrice qu’il recèle en son sein.” (FOREST, 2016a, p. 257, grifos nossos).

<sup>402</sup> “On peut dire aussi: un conte, une fable, un roman.

Une histoire, n’importe laquelle, insignifiante, sans queue ni tête, où rien ne se passe, mais qui suffit à faire entendre au sein du grand silence du temps la vieille formule du ‘Il était une fois’ par laquelle, sans fin, tout recommence.” (FOREST, 2013, p. 354).

#### 4.2.2 Do real à verdade

Ao definir e caracterizar o fato-precipício na segunda parte desta tese<sup>403</sup>, entendemos que a tragédia de Forest o tinha engolido. Da mesma maneira, a morte de Pauline aparecia como essa “fenda” na linha do tempo<sup>404</sup>, deixando o narrador preso. Agora sabemos que essa fenda constitui a porta de entrada para o real. Nos dez romances que escreveu desde 1997, o que o autor acaba chamando de “real” se encontra no meio da superposição de realidades, como “uma imagem dentro da imagem” (FOREST, 2018, p. 115)<sup>405</sup>. Segundo Forest, a realidade seria apenas a soma desses reflexos, cujo cerne consistiria no “real”, realidade que se reveste de uma miríade de nomes, metáforas continuadas ou expressões recorrentes em sua obra.

Primeiramente, Forest o designa por buraco vazio em que seu narrador cai e se perde ou diante do qual se depara com uma vertigem assustadora. Essa imagem do buraco já está presente em *L'enfant éternel*, em que o narrador teme cair dentro desse abismo se não escrever:

Ao ler, transfiro a experiência nua, acerca da qual nada posso fazer no universo mais familiar de frases e páginas que é meu. Eu me dou a ilusão de poder habitar o território inalterado da minha vida quando tudo está tão distante das palavras. Não escrevo, mas, para não me perder no abismo da realidade sem sentido, já finjo acreditar que a doença é uma história (FOREST, 1997, p. 54)<sup>406</sup>.

A imagem do “buraco” (“*trou*”) do real não se limita a *L'enfant éternel*. Ela está presente em todos os romances. O narrador de *Le nouvel amour* descreve a vertigem que sente desde que a filha morreu e que deixou o mesmo “buraco” na vida dele:

E novamente: "Ser homem é ser capaz de cair infinitamente".  
Eu sou esse homem: ele ou outra pessoa, qualquer um.  
Aquele que fala em sua queda.  
Onde você estava, um buraco permaneceu na minha vida.

<sup>403</sup> Ver 2.1.3 do presente trabalho.

<sup>404</sup> Ver 2.2.2 do presente trabalho.

<sup>405</sup> “*une image à l'intérieur de l'image*” (FOREST, 2018, p. 115).

<sup>406</sup> “*En lisant, je transfère l'expérience nue sur laquelle je ne peux rien dans l'univers plus familier de phrases et de pages qui est le mien. Je me donne l'illusion de pouvoir habiter le territoire inchangé de ma vie quand tout se joue si loin des mots. Je n'écris pas mais pour ne pas me perdre dans l'abîme vide de sens du réel, je fais déjà semblant de croire que la maladie est un récit.*” (FOREST, 1997, p. 54).

Tudo cai e eu caio nele (FOREST, 2007b, p. 11)<sup>407</sup>.

A queda do narrador também consta em *L'oubli*, em que o “eu” perdeu uma palavra: “Eu caí em um buraco. ‘Um buraco de memória’<sup>408</sup>, como se costuma dizer. Não: não por dentro de si. Mas: ao seu redor. Um buraco em que caímos. Quando, embaixo de você, o chão cede.” (FOREST, 2018, p. 110)<sup>409</sup>. É intrigante que o narrador, ao mesmo tempo que assume o medo em relação a esse buraco, alimenta um tipo de fascínio a seu respeito: “Sem fim, eu estava ávido de uma vertigem na qual tudo teria terminado comigo”. (FOREST, 2007b, p. 113)<sup>410</sup>. Sentimos, então, a vontade do narrador de pular nessa brecha da qual ele não tem certeza de sair vivo. Porém, como sua realidade o deixou semimorto, ele faz de tudo para se entregar, pois entende que ali se encontra uma verdade sobre ele mesmo, conforme diz na abertura de *Le nouvel amour* – que, aliás, promete um renascimento após a tragédia inicial: “Quem sou eu, não pergunte, sou eu quem cai e quem arrasta consigo, para baixo, todas as coisas do mundo. ‘Nada importa mais do que a vertigem’, escreve um poeta.” (FOREST, 2007b, p. 11)<sup>411</sup>.

Segundo o imaginário do autor, o real, refúgio do narrador diante do horror da realidade, se encontra no precipício que a tragédia abriu. A tragédia tirou o narrador de uma realidade estável e doce com sua família – que Forest descreve nas primeiras páginas de *L'enfant éternel* – para jogá-lo em um lugar incerto, onde não há “nada”.

Esta é a segunda denominação do real: o vazio, o vácuo, o nada. No final de *L'enfant éternel*, Forest escreve que um vazio surgiu da morte de Pauline: “A morte não apaga toda a beleza do mundo. Isso apenas a torna inútil e a transforma em vão esplendor. O triunfo da manhã é agora apenas um sinal de vento no vazio.” (FOREST,

<sup>407</sup> “Et encore: ‘Être un homme, c’est pouvoir infiniment tomber.’

Je suis cet homme: lui ou bien un autre, n’importe lequel.

Celui qui parle dans sa chute.

Là où tu étais, un trou est resté dans ma vie.

Tout tombe autour et moi je tombe en lui.” (FOREST, 2007b, p. 11).

<sup>408</sup> Em francês, “ter um apagão” se diz “avoir un trou de mémoire” ou, literalmente, um “buraco de memória”.

<sup>409</sup> “J’étais tombé dans un trou. ‘Un trou de mémoire’, comme on dit. Non pas: à l’intérieur de soi. Mais: autour de soi. Un trou dans lequel on tombe. Lorsque, sous soi, le sol se dérobo.” (FOREST, 2018, p. 110).

<sup>410</sup> “Interminablement, j’étais avide d’un vertige où tout aurait cessé avec moi.” (FOREST, 2007b, p. 113).

<sup>411</sup> “Qui suis-je, ne le demandez pas, je suis celui qui tombe et qui, vers le bas, entraîne avec lui toutes les choses du monde. ‘Rien ne compte plus que le vertige’, écrit un poète.” (FOREST, 2007b, p. 11).

1997, p. 383)<sup>412</sup>. Da mesma maneira que para “buraco” o narrador se rende ao que traduzimos por “vácuo”, como em *L’oubli*: “[...] eu deveria dizer que tive a sensação de me jogar no vácuo” (FOREST, 2018, p. 107)<sup>413</sup>; e em *Je reste roi de mes chagrins*: “ele fala como nos jogamos no vácuo” (FOREST, 2019, p. 65)<sup>414</sup>.

Esse vácuo está presente em todos os romances de Forest, mas, em *Sarinagara*, o “nada”, embora invisível, assume uma forma diferente:

Descobrimo Kobe, meu encantamento foi devido ao repentino sentimento de voltar ao lugar mais animado da minha vida [...] onde [...] tudo ia [...] poder começar de novo. [...] Um ciclo se fechava e, enquanto girava fielmente em torno do **olho preto e fixo do nada**, se abria para o infinito do tempo (FOREST, 2004, p. 344, grifo nosso)<sup>415</sup>.

Aliás, a referência ao “olho” é retomada em *L’oubli*, em que o narrador procura a palavra perdida com a ajuda de um “terceiro olho”: “Um terceiro olho’, invisível, que se comunica com a alma e olha para o céu. Pelo qual vemos o **vazio** e pelo qual contemplamos o nada.” (FOREST, 2018, p. 55)<sup>416</sup>. O real forestiano é acessível através do “olho da alma”, ou seja, numa dimensão fora da realidade. O que Forest escreve é que o real se encontra em uma parte muito profunda de si mesmo. Aliás, ao fazer amor com Lou em *Le nouvel amour*, o narrador explica que estava vivenciando “essa experiência incomum, que é deixar seu corpo se abrir dentro de você.” (FOREST, 2007b, p. 116)<sup>417</sup>.

Enfim, a terceira metáfora referente ao real forestiano acontece através da evocação da luz e de sua brancura. Epifania literária, o real é a luz no meio da noite de *Toute la nuit*, ele é o branco do silêncio que deixou a palavra esquecida em *L’oubli*, ele é a “luz do sonho” que termina *Sarinagara*. Em *Tous les enfants sauf un*, Forest discorre sobre Faulkner e a dor, e conta que, para o autor americano, “o sofrimento é

<sup>412</sup> “La mort n’efface pas toute la beauté du monde. Elle la rend seulement inutile et la tourne en splendeur vaine. Le triomphe du matin n’est plus déjà qu’un signe de vent tracé dans le vide.”

<sup>413</sup> “[...] je devrais plutôt dire que j’ai eu le sentiment de me jeter dans le vide.” (FOREST, 2018, p. 107).

<sup>414</sup> “il parle comme on se jette dans le vide.” (FOREST, 2019, p. 65).

<sup>415</sup> “Découvrant Kobê, mon enchantement tenait au sentiment soudain de revenir vers le lieu le plus vif de ma vie [...] où [...] tout allait [...] pouvoir recommencer. [...] Une boucle se bouclait et, tout en s’enroulant fidèlement autour de **l’œil noir et fixe du néant**, elle ouvrait sur l’infini du temps.” (FOREST, 2004, p. 344, grifo nosso).

<sup>416</sup> “Un **troisième œil**, invisible, qui communique avec l’âme et regarde vers le ciel. Par lequel on aperçoit le **vide** et à l’aide duquel on contemple le **rien**.” (FOREST, 2018, p. 55).

<sup>417</sup> “cette expérience malgré tout très singulière qui consiste à laisser son corps s’ouvrir au plus profond de lui-même.” (FOREST, 2007b, p. 116).

outra coisa, [...] é um buraco, e o mistério é que a luz, no entanto, vem desse buraco.” (FOREST, 2007a, p. 161)<sup>418</sup>.

Portanto, o real forestiano, conforme descrito com imagens através da obra ficcional do autor, consiste em um buraco vazio cheio de luz em que o narrador cai e onde não consegue enxergar, de tanta brancura que há. Por deixar o narrador preso dentro de um presente eterno (de um “entretanto”, um “*sarinagara*”), ele também é atemporal e acessível apenas através da literatura, características que já atribuímos ao *eu* literário forestiano. O real constitui o refúgio de Forest, alternativa a uma realidade horrorosa, porém esse refúgio está condicionado à ficção, à narrativa: ele não é acontecimento; ele acontece. O *eu* literário forestiano é uma via “real” para vivenciá-lo. Mas o *eu* literário forestiano não é o real; ele mergulha dentro do real à maneira de um gato inalcançável e temperamental, que sempre “escapa” quando se quer pegá-lo. Como em resposta ao que declarava Darrieussecq, para quem não existia verdade em primeira pessoa na literatura, Forest defende, em sua perspectiva, exatamente o contrário: o real só pode se alcançar pela literatura e pelo *eu*.

Pelo fato de o real ser uma dimensão, um “lugar” (apesar de também ser um “não lugar”), os romances de Forest podem ser considerados como tentativas de representação desse real, ou de “habitação”. Aliás, a noção de “representação” está no âmago da obra forestiana. Em *L’enfant éternel*, diante da dificuldade de expressar o que acabara de viver, o autor encontra uma saída com o romance. Não satisfeito, tenta de novo com *Toute la nuit* e assim por diante. O autor escreve romance após romance, em vãs tentativas de acesso ao real – vãs, mas que permitem tirar, narrativa após narrativa, as camadas da realidade. Considerando o nosso primeiro ciclo de romances, entendemos *Tous les enfants sauf un* como a terceira tentativa de Forest para descrever a tragédia. No entanto, o livro assumiu a forma de um romance-ensaio – que, porém, consideramos como romance<sup>419</sup> – sobre os dois primeiros, que, segundo Forest, não deram conta de sua intenção. Já em *Sarinagara*, Forest explora um novo caminho para chegar ao real, focando no gênero do “*portrait*” (“perfil”). Logo depois, *Le nouvel amour* aposta no romance de amor e *Le siècle des nuages* no gênero biográfico.

<sup>418</sup> “la souffrance est autre chose, [...] elle est un trou et le mystère est que la lumière vient pourtant de ce trou.” (FOREST, 2007a, p. 161).

<sup>419</sup> Ver a parte 1.3.1 do presente trabalho a respeito dessa questão.

Da mesma maneira que Forest parece esgotar as características sociais de seu narrador, também esgota as camadas de realidade que a literatura oferece, no intuito de tocar o real. É com o terceiro ciclo que Forest alcança pela primeira vez o real, com *Le chat de Schrödinger*, que encena a dicotomia realidade/real através do discurso científico. Para representar o real, precisou enfrentá-lo, desmembrá-lo e manipulá-lo. Os três últimos romances podem assim ser considerados como tentativas bem-sucedidas de representação do real pela literatura. Mas Forest continua investigando todas as formas artísticas para cerná-lo, muitas vezes a partir da ideia de representação do *eu* nas artes: a fotografia, a pintura e, como já vimos, os seriados. Para Forest, tanto faz a maneira escolhida para representar o real. Em *Je reste roi de mes chagrins*, ao conversar sobre o quadro ideal que existiria para cada pintor, Sutherland confessa a Churchill que seu quadro representaria “o mundo, [sua] vida, suponha, o vazio diante do qual todos os homens estão e que eles nunca entendem o que significa. Qualquer assunto serve.” (FOREST, 2019, p. 165)<sup>420</sup>. Qualquer assunto, qualquer enredo, qualquer suporte é válido, desde que ambicione representar o vácuo dos homens, a fenda de existir. Assim, Forest cria uma poética do vazio que atravessa seus romances. Segundo ele, o real se encontra apenas dentro das artes – e Forest domina a escrita, então, a literatura: “Parece-me que todos meus romances contam como a realidade volta para dentro da ficção” (FOREST in: FOGLIA et al., 2018, p. 291)<sup>421</sup>.

Em *Le roman, le réel*, ensaio publicado no início da carreira de Forest como escritor de ficção, o autor, embora tenha certo desprezo pela prática da psicologia e da psicanálise<sup>422</sup>, fornece uma definição lacaniana do real:

É necessária uma definição mais abrupta para preservar a questão romanesca em toda a sua profundidade de complexidade. A que proponho não pretende ser nova. Ela já é famosa. Não a ponto, parece-me, de ter perdido toda a sua virtude paradoxal. Ainda atinge o senso comum com violência suficiente para não deixar intacta a indiferença que opomos a qualquer verdade. Essa definição pertence, portanto, a um psicanalista, Jacques Lacan, considerado incompreensível pela própria razão da

<sup>420</sup> “*le monde, ma vie, je suppose, le vide devant lequel tous les hommes se tiennent et dont ils ne comprennent jamais ce qu’il signifie. N’importe quel sujet fait l’affaire.*” (FOREST, 2019, p. 165).

<sup>421</sup> “*Il me semble que tous mes romans racontent comment le réel fait retour au sein de la fiction.*” (FOREST in: FOGLIA et al., 2018, p. 291).

<sup>422</sup> Ver FOREST, 1999a, p. 252-253.

insuportável clareza de seus ensinamentos. Essa definição diz: “O *Real* é o impossível.” (FOREST, 1999b, p. 31)<sup>423</sup>.

Impossível e inominável: buraco, vácuo, nada, silêncio, ruínas, palavra faltando, terceiro olho, ausência, sopa primitiva, grande brancura, luz, semissono, precipício, ponto, barulho ensurdecador, ilha, ponto de passagem, tesouro, passo de lado, *chez-moi*, labirinto... A profusão de termos, expressões e imagens que remetem ao real revela seu difícil alcance e confirma, portanto, o caráter investigativo da obra forestiana. Mas, se o real fosse uma dimensão e o *eu* literário forestiano um guia, para onde o narrador forestiano iria?

O terceiro ato de *Je reste roi de mes chagrins*, intitulado “*Le lion et la souris*” [O leão e o rato], usa de novo o gênero fábula para ilustrar o vazio que os dois homens, Sutherland e Churchill, sentem em suas respectivas existências. Trata-se, no subcapítulo 18, de “*Le laboureur et ses enfants*” [O lavrador e seus filhos], de Esopo – retomado por La Fontaine –, que Forest assim resume: “um velho deixa para seus filhos um tesouro que ele afirma ter escondido no campo e que os pobres pequenos passarão a vida procurando, esgotando-se no trabalho, antes de descobrir que nunca existiu” (FOREST, 2019, p. 183)<sup>424</sup>. Na obra forestiana, esse tesouro, de tão difícil acesso no “campo” do real, existe, mas de outra forma: “Estamos à procura de algo e é outra coisa que encontramos. Fosse o vazio. Ele dá seu preço à existência e revela a única verdade que ela abriga.” (FOREST, 2019, p. 183)<sup>425</sup>. Da mesma forma, o real forestiano promete um tesouro que Forest persegue sem jamais alcançá-lo por muito tempo. Porém, é só nesse não lugar em que o real consiste que é possível encontrá-lo. Mas o que há de tão precioso no real?

<sup>423</sup> “Il faut une définition plus abrupte pour conserver à la question romanesque toute sa profondeur de complexité. Celle que je proposerai ne prétend aucunement à la nouveauté. Elle est célèbre déjà. Pas au point pourtant, me semble-t-il, d’avoir perdu toute sa vertu paradoxale. Elle heurte encore le sens commun avec assez de violence pour ne pas laisser intacte l’indifférence que nous opposons à toute vérité. Elle appartient donc, cette définition, à un psychanalyste, Jacques Lacan, considéré comme incompréhensible en raison même de la clarté insoutenable de son enseignement. Cette définition dit : ‘Le Réel, c’est l’impossible.’” (FOREST, 1999b, p. 31).

<sup>424</sup> “un vieillard lègue à ses enfants un trésor qu’il prétend avoir caché dans son champ et que les pauvres petits vont passer leur vie à chercher, s’épuisant au travail, avant de découvrir qu’il n’a jamais existé.” (FOREST, 2019, p. 183).

<sup>425</sup> “On cherche quelque chose et c’est autre chose que l’on trouve. Fût-ce le vide. Il donne son prix à l’existence et révèle la seule vérité qu’elle recèle.” (FOREST, 2019, p. 183).



#### 4.2.3 A verdade pela subjetividade

“A verdade toda nua e crua!”, disse ele, acrescentando, satisfeito consigo mesmo: ‘Quer dizer, essa em que ninguém nunca acredita.’” (FOREST, 2016a, p. 130)<sup>426</sup>. Segundo Forest, o real detém em si uma verdade crua e indizível, opondo-se à ficção que constitui a realidade, pois, enquanto a realidade é narrativa, tecido complexo de significados a partir de acontecimentos, a verdade é simples e evidente por si mesma: “Não pensei que a verdade fosse tão simples e que tudo, essencialmente, fosse semelhante ao desenho que os cinco dedos de uma criança deixariam na pedra.” (FOREST, 1997, p. 137)<sup>427</sup>.

Situada no cerne do real, atemporal por definição, a verdade forestiana não sofre a narrativa do tempo. Nesse sentido, ela se parece com a morte, mas é exatamente seu oposto. A verdade é a vida que surge dentro da morte:

A morte é a verdade do momento. Penetra no tempo, envolve. Torna-se o tempo. Na acumulação ilusória e contínua de segundos, houve um que está sozinho e dá seu nome a todos os outros. O futuro não vai mais deslizar na fechadura do presente para se tornar passado. O presente deixará de avançar sua fronteira perpétua de absorção. O “antes” e o “depois” se enfrentam (FOREST, 1997, p. 392)<sup>428</sup>.

Além da simplicidade e atemporalidade, Forest destaca a dimensão brutal da verdade, que, como a realidade, não se importa em se fantasiar para não magoar; por si só, ela simplesmente é. Para ilustrar a ideia, Forest usa, já em *L'enfant éternel*, a metáfora de uma mulher vestida de preto em um baile mascarado. Ao tirar sua máscara, a mulher revela órbitas ocas, que aterrorizam os convidados:

Uma mulher alta, vestida de preto, entra no alto salão do castelo, onde ocorre o baile mais requintado: música, risos, vinhos, dança, casais entrelaçados, poesia sutil e observações espirituais. Ela tira a máscara e deixa ver as cavidades vazias do crânio. Um a um, os convidados são atingidos, sua carne murcha, sua força os abandona, seu corpo se corrompe, eles perecem em sofrimentos intoleráveis, aos quais se acrescenta o horror desse espetáculo de agonia. O leitor ainda sorri. Ele está impaciente com essas banalidades

<sup>426</sup> “*La vérité toute nue, toute crue!*” disait-il, ajoutant, content de lui-même: ‘C’est-à-dire celle en laquelle on ne croit jamais.’” (FOREST, 2016a, p. 130).

<sup>427</sup> “*Je ne pensais pas que la vérité fût si simple, et que tout, essentiellement, était semblable au dessin que laisseraient sur la pierre les cinq doigts d’une enfant.*” (FOREST, 1997, p. 137).

<sup>428</sup> “*La mort est la vérité de l’instant. Elle pénètre le temps, elle l’enveloppe. Elle devient le temps. Dans l’insaisissable et continuelle accumulation des secondes, il y en a eu une qui se tient seule et donne leur nom à toutes les autres. Le futur ne glissera plus dans l’écluse du présent pour devenir passé. Le présent ne déplacera plus vers l’avant sa perpétuelle frontière absorbante d’être. L’‘avant’ et l’‘après’ se font face.*” (FOREST, 1997, p. 392).

aprendidas. Mas ele está errado. O grande boneco dos contos, o macabro fácil de lendas não conta nada além da verdade. Pode-se julgar a verdade desagradável, vulgar, grotesca. Nós podemos inventá-la, transpô-la, insultá-la, esquecê-la. Ela não deixa de ser a verdade (FOREST, 1997, p. 136-137)<sup>429</sup>.

A verdade pode ser hedionda, mas não deixa de ser poderosa. E, no conto que Forest aqui evoca, a verdade tira sua força da pureza – seja ela feia ou bonita. A verdade não se constitui por artifícios, nem o *eu* literário que Forest desnuda em sua obra. Michel Foucault, em sua última aula no Collège de France, intitulada *A coragem da verdade*, lembra que a arte que se envolve com o real busca, de fato, um “desnudamento” essencial que leva a um tipo de verdade:

A própria arte, quer se trate da literatura, da pintura, da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência. Essa prática da arte como desnudamento e redução da existência ao elementar é algo que se mostra de uma maneira cada vez mais sensível a partir, sem dúvida, de meados do século XIX (FOUCAULT apud GALANTIN, 2009, p.173)<sup>430</sup>.

Eis, então, o projeto poético forestiano: segundo Forest, o romance almeja a verdade como um horizonte. Para bem entender a tese de Forest, é preciso voltar à sua definição de romance, formulada em *Le roman, le réel*, de 1999: “a possibilidade romanesca depende, na verdade, da capacidade do texto de responder à incrível chamada do real” (FOREST, 1999b, p. 21)<sup>431</sup>. O romance moderno, portanto, não deve, na perspectiva forestiana, se satisfazer em reproduzir a realidade: “É precisamente contra o realismo que o romance moderno, como eu o estou invocando,

<sup>429</sup> “Une grande femme vêtue de noir pénètre dans la haute salle du château où se déroule le plus exquis des bals: musique, rire, vins, danse, couples enlacés, poésie subtile et propos spirituels. Elle ôte son masque et laisse voir les orbites vides de son crâne. Un à un, les convives sont frappés, leur chair se flétrit, leur force les abandonne, leur corps se corrompt, ils périssent dans d'intolérables souffrances auxquelles s'ajoute l'horreur de ce spectacle d'agonie. Le lecteur sourit encore. Il s'impatiente de ces platitudes doctement débitées. Mais il a tort. Le grand guignol des contes, le macabre facile des légendes ne dit rien d'autre que la vérité. On peut juger la vérité déplaisante, vulgaire, grotesque. On peut la farder, la transposer, l'insulter, l'oublier. Elle n'en reste pas moins la vérité.” (FOREST, 1997, p. 136-137).

<sup>430</sup> FOUCAULT, M. **Le courage de la vérité**. Paris: EPHE, Gallimard/Le Seuil, 2009. In: GALANTIN, D. V. **Experiência e política no pensamento de Michel Foucault**. Tese. Doutorado em Filosofia. Curitiba: UFPR, 2017.

<sup>431</sup> “la possibilité romanesque dépend, en vérité, de la capacité du texte à répondre à l'appel inouï du réel” (FOREST, 1999b, p. 21).

foi escrito em suas tendências mais ousadas” (FOREST, 1999b, p. 21)<sup>432</sup>. Em uma entrevista concedida a Laurent Zimmermann em 2012<sup>433</sup>, Forest explica que interessa a ele apenas o que resiste à representação:

Ao questionar o interior de sua dimensão “textual”, ou seja, ao tomar a si mesmo como objeto, o “romance”, como eu o entendo, deve se voltar para um para-fora que não é a “realidade” – no sentido que o neonaturalismo renascente dá a essa noção –, mas o que nela resiste à representação e que devemos nomear o “real”, ou melhor, de acordo com Bataille, “o impossível” (FOREST, 2012).<sup>434</sup>

A busca pela verdade pode, então, acontecer através da escrita e do romance. Em *Toute la nuit*, Forest se debruça sobre seu processo de criação, que consiste em ir atrás de uma verdade que começa a surgir:

O texto obtido era como um segredo em miniatura, chamando na sequência (na série aberta) outros segredos idênticos. E essa soma de pequenas charadas insolúveis (diálogos, descrições, paisagens) deixava existir na página algo que, aos meus olhos, estava em parte ligado à verdade. Além disso, eu não atribuí à experiência um caráter maravilhoso. Eu estava feliz apenas por poder então seguir o fio das palavras em um labirinto que me parecia tão radiante que nenhuma saída era possível (FOREST, 1999a, p. 121)<sup>435</sup>.

Da mesma maneira, em *Sarinagara*, Forest conta o processo de escrita do japonês Sôseki, com o qual claramente se identifica, falando ali não mais de “verdade”, mas de “segredo”:

Não há nostalgia em Sôseki, apenas uma espécie de perplexidade diante do movimento acelerado do tempo, esse movimento que também torna vãos os valores de ontem e os de amanhã e deixa absolutamente solitária, sem ajuda

<sup>432</sup> “C’est justement contre le réalisme que s’est écrit, dans ses pointes les plus audacieuses, le roman moderne tel que je l’invoque ici.”

<sup>433</sup> FOREST, Ph. **Le roman et le réel**. Paris, 2012. Entrevista. Disponível em: <[https://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_roman\\_et\\_le\\_r%26eacute%3Ble](https://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Ble)>. Acesso em: 20 nov. 2019.

<sup>434</sup> “Tout en interrogeant le dedans de sa dimension ‘textuelle’ c’est-à-dire en se prenant lui-même pour objet, le ‘roman’, tel que je le conçois, doit se trouver tourné vers un en-dehors qui n’est pas la ‘réalité’ – au sens que donne à cette notion le néo-naturalisme renaissant – mais ce qui résiste en elle à la représentation et que l’on doit nommer le ‘réel’ ou plutôt, d’après Bataille, ‘l’impossible’.” (FOREST, 2012)

<sup>435</sup> “Le texte obtenu composait comme un secret miniature appelant à sa suite (dans la série ouverte) d’autres secrets identiques. Et cette somme de petites charades insolubles (dialogues, descriptions, paysages) faisait exister sur la page quelque chose qui, à mes yeux, avait partie liée avec la vérité. Au reste, je ne prêtais pas à l’expérience un caractère merveilleux. J’étais seulement heureux de pouvoir suivre ainsi le fil des mots dans un labyrinthe qui m’apparaissait d’autant plus radieux qu’aucune issue n’y était pensable.” (FOREST, 1999a, p. 121).

ou recurso, a consciência inquieta dos vivos. É nisso – e em nada mais – que consiste o segredo de Sôseki (FOREST, 2004, p. 134)<sup>436</sup>.

Segredo, verdade, espelho de múltiplas verdades... Forest dá voltas em torno de seu objeto sem conseguir cerná-lo. De fato, o romance em si não detém a verdade. Eis o grande paradoxo: uma vez que o romance é narrativa, ele é, na perspectiva forestiana, mentira. Então, a verdade não pode *ser* narrativa:

Escrever imediatamente constituiu para mim a maneira de entender e expressar o que a morte de uma criança significa no mundo de hoje. Mas, dando ao ininteligível uma forma estética, o romance imediatamente se tornava infiel a ele. Ele o transformava em literatura, ou seja, em bem pouca coisa. E tudo acabava em vaga poesia. Aí, o romance tornava-se irreparavelmente cúmplice da mentira à qual ele alegava opor a verdade de sua palavra (FOREST, 2007a, p. 165)<sup>437</sup>.

Forest está ciente das limitações de sua escrita a ponto de escrever em *L'oubli*, não sem ironia: “Como existem livros, certamente saberíamos se a verdade estava entre as páginas de um deles.” (FOREST, 2018, p. 168)<sup>438</sup>. Ao mesmo tempo, a literatura é o único jeito que Forest conhece para chegar à sua verdade:

Não espero nada dos livros. Mas às vezes penso que, nessa condição, eles podem me oferecer o que eu não lhes perguntei. Uma verdade que, naturalmente, não será suscetível de se expressar de outra forma além da que toma em suas páginas e que só se pode traduzir para a língua que eles falam. Uma verdade, mesmo assim (FOREST, 2018, p. 169)<sup>439</sup>.

Mas há uma alternativa. Em vez de *ser* narrativa, a verdade pode acontecer *através* da narrativa. O romance deve permitir essa “experiência”, no sentido de

<sup>436</sup> “Il n’y a pas de nostalgie chez Sôseki, juste une sorte d’effarement devant le mouvement s’accéléralant du temps, ce mouvement qui rend également vaines les valeurs d’hier et celles de demain et laisse absolument solitaire, sans secours ni recours, la conscience inquiète des vivants. À cela – et à rien d’autre – tient le secret de Sôseki.” (FOREST, 2004, p. 134).

<sup>437</sup> “Ce que dit dans le monde d’aujourd’hui la mort d’une enfant, écrire a immédiatement constitué pour moi la manière de le comprendre et de l’exprimer. Mais, donnant une forme esthétique à l’inintelligible, le roman lui devenait aussitôt infidèle. Il en faisait de la littérature, c’est-à-dire peu de chose. Et tout se soldait par une vague poésie. Du coup, le roman devenait irrémédiablement complice du mensonge auquel il prétendait opposer la vérité de sa parole.” (FOREST, 2007a, p. 165).

<sup>438</sup> “Depuis qu’il en existe, certainement, on le saurait si la vérité se trouvait entre les pages d’un livre.” (FOREST, 2018, p. 168).

<sup>439</sup> “Je n’attends rien des livres. Mais j’en arrive parfois à penser qu’à cette condition, ils sont peut-être en mesure de m’offrir ce que je ne leur ai pas demandé. Une vérité qui, naturellement, n’est pas susceptible de s’exprimer sous une autre forme que celle qu’elle prend sur leurs pages et que l’on ne saurait donc traduire dans un autre langage que celui qu’ils parlent. Une vérité, tout de même.” (FOREST, 2018, p. 169).

George Bataille. Para Forest, que tirou os fundamentos de sua teoria do romance dos trabalhos do filósofo francês, é preciso passar por uma

[...] “dramatização” para chegar a esse lugar (o “ponto do êxtase”) onde a representação é abolida e onde o sujeito experimenta a soberania da “experiência interior” em uma espécie de vertigem que, se você quiser, é a ausência de significado – mas também sua plenitude (FOREST, 2012).<sup>440</sup>

E, por isso, em *Je et Moi*, Forest fala da literatura como de um “laboratório” do *eu* no real: “O ‘eu’ se torna um ‘instrumento de veracidade’. [...] ‘Um laboratório’? Sim, também. Em que continua uma pesquisa experimental que ainda tem como objeto a própria essência do discurso literário.” (FOREST, 2011a, p. 16)<sup>441</sup> Assim, segundo Forest, é o que a escritora Julia Kristeva, esposa de Philippe Sollers – sobre quem Forest fez sua tese de pós-graduação –, chama de “*vréal*”<sup>442</sup>: “o verdadeiro não como uma adaptação à ‘realidade’, mas como um teste da ‘realidade’” (FOREST, 2012)<sup>443</sup>. Em *Le roman, le réel*, Forest chega a chamar de “*reste*” (“sobra”) essa experiência do real:

A “experiência” é aquela “sobra” em relação à qual a possibilidade romanesca é definida. Pode assumir algumas das formas abertamente trágicas mencionadas acima e explicitamente ligadas ao horizonte da morte. De qualquer forma, supõe esse horizonte do qual se destaca e onde, sempre, se inscreve. Mas a sensação – em sua singularidade, em sua subjetividade, em sua gratuidade – constitui, no entanto, essa “sobra” (fora de conceito) da qual o romance faz sua verdadeira matéria (FOREST, 1999b, p. 46)<sup>444</sup>.

No mesmo ensaio, ele vai mais longe e fala de “*déchet*” (detrito), “*rebut*” (restolho) (FOREST, 1999b, p. 41) e até de “*cadavre*” (cadáver):

O cadáver também é uma “sobra”. Não o falsificado, com o qual o programa de televisão brinca [...]. Estou falando do cadáver verdadeiro, aquele do ente

<sup>440</sup> “*dramatisation*” pour parvenir en ce lieu (le ‘point d’extase’) où s’abolit la représentation et où le sujet fait l’épreuve souveraine de l’expérience intérieure dans une sorte de vertige qui, si vous voulez, est celui de l’absence du sens – mais aussi bien de sa plénitude.” (FOREST, 2012).

<sup>441</sup> “‘Je’ devient alors un ‘outil de véridiction’. [...] ‘Un laboratoire’ ? Oui, aussi. Au sein duquel se poursuit une recherche expérimentale qui a encore pour objet l’essence même de la parole littéraire.” (FOREST, 2011a, p. 16)

<sup>442</sup> Fusão das palavras francesas “*vrai*” (verdadeiro) e “*réel*” (real).

<sup>443</sup> “*le vrai non pas comme adéquation à la ‘réalité’ mais comme épreuve du ‘réel’*” (FOREST, 2012).

<sup>444</sup> “*L’‘expérience’ est ce ‘reste’ par rapport auquel se définit la possibilité romanesque. Elle peut prendre certaines des formes ouvertement tragiques évoquées plus haut et explicitement liées à l’horizon de la mort. Elle suppose de toute façon cet horizon duquel elle se détache et où, toujours, elle s’inscrit. Mais la sensation – dans sa singularité, dans sa subjectivité, dans sa gratuité – n’en constitue pas moins ce ‘reste’ (hors-concept) dont le roman fait sa matière vraie.*” (FOREST, 1999b, p. 46).

amado no momento insuportável da perda. [...] O romance mantém seu caráter comovente de “sobra” (FOREST, 1999b, p. 43)<sup>445</sup>.

Mas por que, então, dentro do processo de dramatização do real, Forest recorre à subjetivação de seu narrador no intuito de revelar a verdade?

“Ninguém, ninguém ousa dizer *eu*! Mas quando a primeira condição absoluta da verdade é a personalidade, como a verdade pode ser aplicada a esse ventriloquismo!”, pergunta Kierkegaard.

O filósofo expressa uma exigência à qual nenhuma literatura pode renunciar, exceto renunciando, ao mesmo tempo, a qualquer forma de expressão da verdade. (FOREST, 2011a, p. 7)<sup>446</sup>.

Segundo Forest, o *eu* é a voz ideal do real e só ele pode levar à verdade. O *eu* é a experiência em si, à maneira de um porta-voz vazio que rumo em direção a uma “verdade vazia” (“*vérité vide*”) (FOREST, 2013, p. 199), pois a verdade se encontra dentro do *eu* do real. Nesse processo, a subjetividade não serve enquanto conteúdo. Portanto, não é um artifício supérfluo de Forest não dar informações sobre seu narrador. É que, não sendo a exploração da identidade o projeto literário, não importa quem fala. O que importa mesmo é a verdade em primeira pessoa. É a consciência subjetiva que não é alcançável com outro pronome, já que “não é mais uma questão, para o texto, de representar ou expressar algo fora dele, mas de refletir infinitamente sua própria interioridade” (FOREST, 1999b, p. 22)<sup>447</sup>.

#### 4.3 PRINCÍPIOS DA AUTOFICÇÃO IMPESSOAL

Mas como, ao *dessubjetivar* o narrador, ainda podemos falar em autoficção? Além da “acepção naturalista”, que tomou o neologismo dubrovskiano (FOREST, 2001a, p. 16) na concepção de Forest e fez da autoficção um tipo de “realismo em primeira pessoa” (FOREST, 2011a, p.15)<sup>448</sup>, essa pergunta deve ter sido um dos

<sup>445</sup> “*Le cadavre, aussi, est un ‘reste’. Non pas celui falsifié, avec lequel joue le spectacle télévisuel [...]. Je parle du cadavre vrai, celui de la personne aimée dans un moment insoutenable de la perte. [...] Le roman lui conserve son caractère déchirant de ‘reste’.*” (FOREST, 1999b, p. 43).

<sup>446</sup> “*Personne, personne n’ose dire je! Mais lorsque la première condition absolue de la vérité est la personnalité, comment la vérité peut-elle trouver son compte à cette ventriloquerie!*” demande Kierkegaard.

*Une exigence s’exprime chez le philosophe à laquelle aucune littérature ne peut renoncer, sauf à renoncer du même coup à toute forme d’expression de la vérité.*” (FOREST, 2011a, p. 7).

<sup>447</sup> “*il ne s’agit plus, pour le texte, de représenter ou d’exprimer quoi que ce soit d’extérieur à lui mais de réfléchir infiniment sa propre intériorité*” (FOREST, 1999b, p. 22).

<sup>448</sup> “*réalisme à la première personne.*” (FOREST, 2011a, p. 15).

motivos que levou Forest a buscar novas denominações. Do *watakushi shôsetsu* e do *Ich-Roman* alemão, o autor fez uma tradução literal, que resultou em “*roman-du-Je*” (“romance do *eu*”). Segundo Forest, esse “romance do *eu*” não se baseia na tripla identidade do autor-narrador-protagonista, uma vez que o propósito da escrita é oferecer uma experiência de subjetividade. O confronto entre identidade e subjetividade está no âmago da oposição entre a autoficção e o “romance do *eu*”. Forest, porém, se engana ao enfatizar o “eu” nessa denominação, uma vez que justamente o desconstrói. Portanto, a expressão “romance do *eu*” parece não caber muito bem no projeto forestiano e, por motivos que vamos explicitar aqui, preferimos a expressão “autoficção impessoal”.

#### 4.3.1 Identidade vs. subjetividade

É fundamental a diferença que Forest faz entre identidade e subjetividade. Baseando-se nessa diferença, ele dá o nome de “egoliteratura” a um tipo de literatura que tem o *eu* por objeto, diferenciando o “eu” (“*je*”) do “mim” (“*moi*”). A “egoliteratura” explora a identidade do *eu*, tomando-o como objeto (“*moi*”) e deixando, portanto, pouco – ou nenhum – espaço para o *eu*. Nessa perspectiva, a subjetividade dentro da narrativa serve apenas ao espetáculo do *eu*. Notamos, aliás, que o título do último romance de Forest, *Je reste roi de mes chagrins* [Eu permaneço rei de minhas penas], brinca indiretamente com essa noção de objeto ou sujeito do *eu*, apontando o *eu* não enquanto individualidade – o que poderia ter dado “*Je suis roi de mes chagrins*” (“Eu **sou** rei de minhas penas”) –, mas enquanto subjetividade, sem deixar de especificar, ironicamente, a “realidade” do sujeito.

Ao contrário, a expressão “romance do *eu*” aponta para o *eu* enquanto individualidade. Entendemos a vontade de Forest de destacar o *eu* como porta de acesso ao real e de entronizar o *eu* como modo de ler:

“Eu” com “Mim”? “Eu” sem “Mim”? “Eu” contra “Mim”? Tudo isso, é claro, ao mesmo tempo. Desde que, precisamente, o “Eu” e o “Mim” não sejam

confundidos, mas que o espaço, a lacuna em que a conversa ocorre e onde a conversão ocorre, seja preservado (FOREST, 2011a, p. 18)<sup>449</sup>.

No entanto, uma vez que aponta a multiplicidade dos reflexos do *eu* no espelho da realidade, uma vez que a subjetividade forestiana é necessariamente plural, por que não falar em “romance dos *eus*” (no plural)? Além disso, com “romance do *eu*”, Forest não deixa claro que não aponta para a identidade do *eu*.

O termo “autoficção” e seus usos insistiriam, segundo Forest, no aspecto ficcionalizante da imitação da realidade, fazendo dela um tipo de “egoliteratura” que assume uma vertente ficcional. Mas isso também corresponde à obra forestiana, já que ela se constitui a partir da experiência do autor, que, desde *L'enfant éternel*, insiste em dizer que escreveu variações ficcionais acerca do mesmo evento. “Romance do *eu*” desdenha do caráter ficcional da obra, fazendo dela mera imitação da realidade, não do real. Ao dramatizar o real, Forest entra de fato na ficcionalização. Da mesma maneira, a dramatização do real passa por uma ficcionalização do *eu*, dentro ou fora do real, de qualquer forma dentro da literatura.

A “egoliteratura”, “autoficção” e até a “romance do *eu*” Forest prefere outro termo: trata-se de “heterografia” (“*hétérographie*”), também invenção forestiana, que se origina diretamente da “heterologia” da filosofia de Bataille: “A ‘heterografia’ substitui à expressão do ‘mim’ (objeto da ‘egoliteratura’, bem como da ‘autoficção’) uma escrita do ‘eu’ pela qual o sujeito ‘retorna’ devido a uma ‘experiência’ do ‘real’ como ‘impossível’” (FOREST, 2001a, p. 38)<sup>450</sup>. Convocando Bataille de novo, Forest explica que a experiência do indivíduo o leva ao “‘heterógeno’ que se manifesta no êxtase, no gozo, no terror e faz dele a presa pura do impossível.” (FOREST, 2001a, p. 39)<sup>451</sup>. Ele acrescenta que “apenas a primeira pessoa do singular é capaz de expressar essa vacilação repetida, deslizando sucessivamente por todas as formas disponíveis [...] de expressão literária” (FOREST, 2001a, p. 39-40)<sup>452</sup>. Por que, então,

<sup>449</sup> “‘Je’ avec ‘Moi’? ‘Je’ sans ‘Moi’? ‘Je’ contre ‘Moi’? Tout cela, à la fois, bien sûr. À condition, précisément, que le ‘Je’ et le ‘Moi’ ne se trouvent pas confondus mais que soit préservé l’espace, l’interstice où a lieu leur conversation et où s’opère leur conversion.” (FOREST, 2011a, p. 18).

<sup>450</sup> “L’‘hétérographie’ substitue à l’expression du ‘moi’ (objet de l’‘ego-littérature’ comme de l’‘autofiction’) une écriture du Je par laquelle le sujet ‘revient’ en raison d’une ‘expérience’ du ‘réel’ comme ‘impossible’.” (FOREST, 2001a, p. 38).

<sup>451</sup> “‘hétérogène’ qui se manifeste dans l’extase, la jouissance, la terreur et fait de lui la proie pure de l’impossible.” (FOREST, 2001a, p. 39).

<sup>452</sup> “seule la première personne du singulier est à même de dire ce vacillement répété en se glissant successivement dans toutes les formes disponibles [...] de l’expression littéraire.” (FOREST, 2001a, p. 39-40).



não assumir para seus romances a denominação de “heterografias”, em vez de “romances do *eu*”? Talvez porque a heterografia forestiana seja um horizonte inalcançável, uma vez que uma primeira pessoa *totalmente* desfeita de suas características identitárias – o que Forest não faz, pois sempre sobram indícios de que se trata de um narrador parecido com ele – não funciona no processo literário. Ao retomar o conceito de “íntimo” de Bataille, Forest aponta esse horizonte – deixando-o como horizonte – e fala de um “movimento para”: “o que leva a uma ausência de individualidade” (BATAILLE apud FOREST, 2011a, p. 19)<sup>453</sup>.

#### 4.3.2 Assubjetividade e impessoalidade do *eu*

Na mesma entrevista concedida em 2012 a Laurent Zimmermann, Forest menciona esse horizonte nos seguintes termos: “De tal maneira que, por mais paradoxal que possa parecer, o horizonte final do ‘Romance do Eu’ fica bem ao lado de uma experiência poética do impessoal” (FOREST, 2012)<sup>454</sup>. Até nas palavras de Forest, o verdadeiro protagonista do romance do *eu* é “ninguém”: “‘Quem-você-quiser’ ou ‘Ninguém’ se torna o verdadeiro herói do Romance do Eu quando todas as faces do eu revelam o núcleo do nada que abriga sua natureza indiferenciada de máscara.” (FOREST, 2001a, p. 28)<sup>455</sup>. Pensar o “romance do *eu*” como um romance de um *eu* *dessubjetivado* levanta a questão da necessidade de pôr o *eu* como protagonista, mesmo esse *eu* sendo o movimento. Nessa perspectiva, preferiríamos, então, “romance do *real*” ou “romance do impossível”.

Mas Forest se apegou ao conceito de subjetividade pelos motivos que vimos (chave que leva à verdade, etc.) e entendemos a proposta forestiana de “*despsicologizar* radicalmente” o sujeito para ver nele a expressão de uma experiência, de um impossível, de um real (FOREST, 2001a, p. 39). Porém, há um paradoxo imenso: de um lado, Forest almeja uma subjetividade vazia; de outro, ele assume, através de sua obra, a impossibilidade da tarefa. Trata-se, na realidade, de uma *assubjetividade*, sua negação como afirmação, e o “romance do *eu*” se revela, à luz das teorias forestianas, um “romance do não *eu*”:

<sup>453</sup> “*ce qui a l’emportement d’une absence d’individualité*” (BATAILLE apud FOREST, 2011a, p. 19).

<sup>454</sup> “*Si bien que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l’horizon ultime du ‘Roman du Je’ se situe bien du côté d’une expérience poétique de l’impersonnel.*” (FOREST, 2012)

<sup>455</sup> “*‘Qui-vous-voulez’ ou ‘Personne’ devient le héros vrai du Roman du Je lorsque tous les visages du moi révèlent le noyau de néant qu’abrite leur nature indifférenciée de masque.*” (FOREST, 2001a, p. 28).

Quando não segue mais os protocolos infantis da busca pela identidade, o Romance do Eu não tem outro horizonte senão a dissolução preocupada de qualquer percepção segura de si. A miragem do eu faz surgir apenas, no coração do nada, uma região fabulosa em que quem escreve se volta para esse “algo” que ainda o liga ao grande jogo do desejo (FOREST, 2001a, p. 31)<sup>456</sup>.

Portanto, considerar a obra forestiana como representativa do “romance do eu” teorizado pelo próprio autor seria um engano. Primeiro, porque a inflexão tanto do projeto literário quanto do uso do pronome *eu* – que demonstramos ao longo deste trabalho – revela a complexidade da obra em sua evolução durante duas décadas, apesar de sua aparente unidade (sobretudo com a ideia de variação do mesmo romance, que aparece em todos). Se os romances do último ciclo (*Le chat de Schrödinger*, *Crue*, *L’oubli* e *Je reste roi de mes chagrins*) se inscrevem na perspectiva forestiana de um *eu* desnudado que almeja a verdade do real, os primeiros romances carregam a identidade de Philippe Forest e têm outro propósito. Lembremos que Forest declarou ter escrito *L’enfant éternel* para tornar sua filha um ser de papel e lhe dar um túmulo. Segundo, já admitimos que a identidade de Forest nunca desaparece por completo de seus romances. E apesar de declarar que apenas “empresta” seus traços ao seu narrador-protagonista, ele não consegue se livrar totalmente de si mesmo. Em vez de falar de “romance de um *eu* assubjetivado” para voltar ao conceito de autoficção – no sentido de Colonna, como uma “*affabulation de soi*” (afabulação de si), destacando a *assubjetividade* do *eu* –, preferimos a “romance do *eu*” a expressão “autoficção impessoal” para caracterizar os romances da obra forestiana, principalmente os do último ciclo.

#### 4.3.3 Impessoalidade e transpessoalidade da autoficção

Assim, a expressão “romance do *eu*” de Forest não cabe completamente ao seu projeto literário, pois essa expressão, apesar das teorias do autor, ainda pode destacar uma personalização do *eu*. A partir de *Le chat de Schrödinger*, o *eu* forestiano se tornou apenas metafórico (“que transporta”) como um *eu* de papel, *a-referencial*. Nosso trabalho revela que os últimos romances de Forest demonstram o

---

<sup>456</sup> “Lorsqu’il ne souscrit plus aux protocoles puérils de la quête identitaire, le Roman du Je n’a d’autre horizon que la dissolution inquiète de toute perception assurée de soi-même. Le mirage du moi ne fait plus surgir, au cœur du rien, qu’un domaine fabuleux où celui qui écrit se tourne vers ce ‘quelque chose’ qui le rattache encore au grand jeu du désir.” (FOREST, 2001a, p. 31).

desinteresse do autor tanto pelos acontecimentos – sejam eles reais ou fictícios – quanto pela identidade de seu narrador. Pois o que importa a Forest é a experiência que a voz do *eu* permite. Assim, a “autoficção impessoal” toma para si um *eu* nem sujeito nem objeto, apenas como instrumento para explorar o real. Diferentemente do “romance do *eu*”, não considera a dramatização da realidade como um obstáculo para alcançar a verdade do real. Ao declarar que há apenas verdade através do “romance do *eu*” (FOREST, 2013, p. 307), Forest exclui de sua definição quase toda a sua obra composta por ficcionalizações diversas, pois o ideal do “romance do *eu*” seria uma página apenas com a palavra “eu” escrita no meio, à maneira do *Carré blanc sur fond blanc*, de Malevitch. Assim não há camada nenhuma de características pessoais, nem de realidades obstruintes. Mas também não há literatura.

A “autoficção impessoal” se baseia em três pactos: um pacto de ficção, um pacto de referente e um pacto de subjetividade. O pacto de ficção permite assumir a dimensão ficcional dos romances forestianos. Em vez de fingirmos aceitar a objetividade do autor em relação aos fatos, admitimos aqui o apelo à ficção para abordar a tragédia da realidade. Em todos os seus romances, como vimos, Forest recorre tanto a elementos ficcionais quanto a uma pletora de gêneros literários para *literalizar* a morte de Pauline. Porém, à diferença da “egoliteratura”, que consistiria em um realismo em primeira pessoa, a “autoficção impessoal” não pretende representar a realidade, mas interpretá-la de maneira inteligível. Da mesma maneira que no *watakushi shôsetsu*, “rompe-se com o princípio da veracidade (pacto autobiográfico), [...] também não se entra totalmente no princípio da invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH apud KAWANA, 2016, p. 66).

O pacto de referente garante ao leitor os fundamentos da tripla identidade autor-narrador-protagonista, baseada na figura do autor. Ou seja, além de fingir que o “eu” do narrador é de um outro enquanto ele é a voz do autor, promete-se que o narrador provém, com muita liberdade de distanciamento, da personalidade do autor.

Essa “liberdade”, aliás, permite o terceiro pacto: o pacto de subjetividade, pois, para se ter “autoficção impessoal”, precisa-se imprescindivelmente do “eu” do narrador, que, apesar de inspirar-se na figura do autor, não representa necessariamente uma pessoa. A subjetividade torna-se mais importante que o *eu* (enquanto conteúdo). Ela não interessa, não precisa encarnar uma pessoa, apenas guia o leitor através de uma ficção contada pelo autor. Ela é um instrumento

assubjetivo, um veículo, um prisma. É uma voz branca. É, ao mesmo tempo, a morte do autor e sua vida. Assim, a “autoficção impessoal” permite a morte do *eu*, destacando paradoxalmente seu auge.

A autoficção forestiana avança, então, para um tipo de ficção que parte de sua realidade e vai rumo a um horizonte que Forest diz ser o vazio. Enquanto a perspectiva de Genette exclui as primeiras autoficções de Forest, a visão de Annie Ernaux possibilita uma aproximação com o movimento do *eu* forestiano. Em 1993, a escritora respondeu a uma entrevista na revista RITM, da Universidade Paris X, a respeito do caminho de sua obra autoficcional:

Portanto, minha passagem do *eu* fictício para o *eu* verídico não se deve a uma necessidade de levantar a máscara, mas está ligada a um novo projeto de escrita que, em *Une femme*, eu defino como “algo entre literatura, sociologia e história”. Com isso, quero dizer que busco objetivar, com meios rigorosos, o “viver” sem abandonar o que torna a especificidade da literatura, a saber, a exigência de redação, o compromisso absoluto do sujeito no texto. Isso também significa, é claro, que eu me oponho a pertencer a um gênero específico, romance e até autobiografia. A autoficção também não combina com meu projeto. O *eu* que uso me parece uma forma impessoal, quase assexuada, às vezes até mais uma palavra do “outro” do que uma palavra de “mim”: uma forma transpessoal, enfim (ERNAUX, 1993)<sup>457</sup>.

Como diferenciar, então, o “*eu* transpessoal”, da escritora Annie Ernaux, do “*eu* impessoal”, de Philippe Forest? Segundo Ernaux, o “*eu* transpessoal” se constrói como uma extensão, quase uma extrapolação do *eu* do autor – no caso, dela –, com poucas características sociais (“quase assexuada”). Mas em nenhum momento Ernaux desiste por completo de sua identidade. Seu *eu* literário é apenas uma voz que “transporta” sua identidade. No caso de *Une femme*, que conta a vida da mãe de Ernaux, o *eu* da autora nunca é claramente a filha e Ernaux não precisou fazer o retrato do *eu*, uma vez que era apenas uma voz. Como explica Bruno Blanckeman (2002), esse tipo de narrativa transpessoal surgiu em reação à década de 1970,

<sup>457</sup> “Ainsi mon passage du je fictif au je véridique n’est pas dû à un besoin de lever le masque mais lié à une entreprise nouvelle d’écriture que, dans *Une femme* je définis comme ‘quelque chose entre la littérature, la sociologie et l’histoire’. Je veux dire par là que je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du ‘vivant’ sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l’exigence d’écriture, l’engagement absolu du sujet dans le texte. Cela veut dire aussi, bien sûr, que je récusé l’appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. Autofiction ne me convient pas non plus. Le je que j’utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de ‘l’autre’ qu’une parole de ‘moi’ : une forme transpersonnelle, en somme.” (ERNAUX, 1993)

durante a qual o sujeito tinha se desfeito das ideologias dominantes. Assim, escritores como Modiano, Quignard, mas também Sollers, sobre o qual Forest trabalhou desde sua dissertação de mestrado, começaram a usar o alter ego em seus romances.

Mas a obra forestiana vai além da transpersonalidade de Ernaux ou de Blanckeman, no sentido de que o narrador dos últimos romances de Forest quase não é mais humano. Preso no tempo, ele fica à deriva do mundo e da existência. Embora não se refira ao autor, mas também nunca deixe de se referir a ele, o ponto é que o *eu* forestiano não precisa de pessoalidade, pois pertence de fato à literatura.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, com dez romances, publicados ao longo de duas décadas, o escritor francês Philippe Forest nunca parou de questionar, ora direta, ora indiretamente, a escrita autoficcional. O presente trabalho se esforçou em demonstrar, através da análise precisa do *eu* do narrador, como essa obra contribui para uma nova acepção do conceito na contemporaneidade. Partindo de uma experiência trágica pessoal, o escritor transforma a autoficção, levando-a para um universo no qual a identidade do narrador não importa mais, na contramão de uma produção literária autoficcional que tende ao que Forest chama de “egoliteratura”.

Fundamentalmente subjetiva e, ao mesmo tempo, profundamente impessoal, a autoficção forestiana surge de um paradoxo, pois como uma escrita de si pode renunciar à identidade de seu narrador? A inflexão que o *eu* forestiano sofre – do primeiro ao último romance –, que estabelecemos como hipótese inicial, revelou que o narrador em Forest acaba desistindo de seu “ego”. Cada vez mais invisível, ele se distancia o máximo possível do autor, deixando, se o projetamos no mito narcísico, o seu reflexo transparente nas águas mortas da existência.

Nosso trabalho permitiu explicitar como tal inflexão foi possível, uma vez que, nos primeiros romances, Forest era o referente óbvio da voz do narrador. Revelamos que a obra se baseia em três temas recorrentes que possibilitaram o lento mas metódico definir da identidade do *eu*. Lembremos: o falecimento de sua filha, Pauline, impulsionou o autor para um projeto literário inédito – e imprevisto –, que consiste na infinita experiência do luto através de e dentro da literatura. Período atemporal e fora do eixo das existências, o luto constitui um casulo em que Forest encontra novos rumos. A especificidade da obra forestiana reside justamente na satisfação do narrador nesse universo que beira a morte – podemos afirmar que até o último livro, de 2019, o narrador nunca saiu do luto. Portanto, o *eu* forestiano nasceu ao mesmo tempo que Forest “morreu”, com a perda da filha. Com o tempo, a literatura se tornou um refúgio eterno, o único lugar, segundo Forest, onde a louca corrida do tempo é interrompida, onde sua filha “vive” enquanto “ser de papel”.

Assim, se a obra forestiana tende, em muitos aspectos, à evocação nostálgica do doce tempo com Pauline, com inúmeros desdobramentos, que Forest chama de “variações”, ela não se resume a isso. De fato, além da evocação do passado, Forest descobriu a profunda experiência do tempo presente que a literatura – e para Forest,

sobretudo, um tipo de autoficção – proporciona. Como entender, nessa perspectiva, a trajetória da autoficção forestiana, que se direciona ora para o passado, ora para o presente?

Com o inventor da palavra “autoficção”, Serge Doubrovsky, Forest partilha a ideia de seguir com uma escrita que vai além do simples projeto autobiográfico. Percebemos que ambos escreveram textos com espelhamentos internos, no intuito não de contar a vida, mas de lutar contra a fragmentação de suas próprias identidades diante de eventos traumáticos. Contudo, vimos que a obra forestiana se aproxima realmente da autoficção doubrovskiana nas premissas da criação do neologismo – ou seja, antes de 1977 –, quando Doubrovsky associou, em um caderno pessoal, o processo de escrita de si com o automóvel que estava dirigindo e inventou a palavra “auto-ficção” (*sic*). Na nossa visão, a referência automobilística permite destacar as atribuições do *eu* forestiano em meio a sua tragédia íntima. Assim, pelo veículo conturbado de um *eu* arrasado, o projeto de Forest caminhou em busca de outra dimensão, cada vez mais longe da definição doubrovskiana, segundo a qual a autoficção consistiria em uma “ficção de eventos e de fatos estritamente reais”.

Além disso, lembremos que o conceito doubrovskiano provém diretamente de uma lacuna no pacto autobiográfico lejeuneano. Portanto, com um *eu* em luto, os romances de Forest não se alinham a uma proposta “biográfica”, seja ela em relação ao autor ou a um terceiro (ou terceira, como Pauline). Dificilmente constituem escritas de “vida”. Mais tanatográfica do que biográfica, a obra forestiana encena a vida de um *eu* que circula dentro do universo da morte. Nessa perspectiva, a questão da identidade do narrador, morto-vivo, perde sua relevância. Por que se importar com a identidade de um narrador que nem estaria vivo? Forest não se importa. Se os “eus” dos primeiros romances remetem a Forest – já que têm os mesmos traços biográficos e as mesmas características do autor –, aos poucos eles se tornam anônimos, perdendo as sobras de vida que a figura de Philippe Forest ainda lhes insuflava.

No entanto, por que uma autotanatografia, por mais anônima que queira parecer, precisaria se restringir ao universo da ficção? Os romances de Forest, altamente próximos dos fatos reais no começo, se distanciam logo da *realidade* – que Forest define como o conjunto dos acontecimentos da vida –, e nos levam para o *real* – dimensão atemporal onde se encontra algum tipo de verdade. Em outras palavras, a autoficção forestiana mais recente se desfaz tanto da herança biográfica quanto da

referência autoral de seu narrador, mas também de sua âncora ficcional ambígua mas primordial, justificando a nova trajetória pelo apelo à experiência do *real*. Aí vem o paradoxo: sem “auto” nem “ficção”, podemos ainda falar em “autoficção”?

Forest responde à pergunta logo no início de sua carreira de escritor ficcional, ainda não com seus romances, mas através de dois ensaios curtos, numa época em que já tinha publicado uma substancial produção de ensaios literários e apenas *L'enfant éternel* como obra de ficção. Inventa, então, o conceito de “romance do *eu*”, alternativa a egoliteratura e autoficção, que tem por intuito explorar, por meio da literatura, o buraco que constitui o *real*. Segundo o autor, seus romances poderiam ser entendidos, assim, como tentativas autoficcionalis no sentido de “romances do *eu*”. Mas a diferença entre as teorias de Forest e seus primeiros romances não nos permitiu concluir nosso trabalho, pois *L'enfant éternel* não se encaixa na definição de “romance do *eu*” como formulou Forest.

As reflexões de Colonna a respeito do fenômeno autoficcional trouxeram uma nova perspectiva. Em 2004, 15 anos após sua tese, Colonna repensou a autoficção, dessa vez sob o prisma da autofabulação. A vertente fantástica que identificamos nos últimos romances de Forest ecoa nessa abordagem, mas sobretudo revela que a obra forestiana não pode ser analisada a partir da dicotomia fatos reais/ficção, como faz a maioria das abordagens contemporâneas desde Döbrovsky. A trajetória da obra passa a ter sentido quando se analisam os olhares do narrador na linha do tempo. Assim, experimentamos interrogar os romances de Forest em uma perspectiva que chamamos de “egocrônica”, na qual convocamos outras autoficções da contemporaneidade para identificar tendências e entender os movimentos da obra de Forest. Encontramos dois movimentos principais, que se sucedem e que correspondem, em vários aspectos, aos ciclos que definimos na segunda parte deste trabalho: de um lado, o projeto forestiano se revelou altamente anamnésico, por propor, através da literatura, o exercício da memória; de outro, com os romances mais recentes, ele se inscreve na eternidade do presente, com o narrador que não tem nem passado nem futuro e perambula pelas ruínas de sua existência. Mas como entender o conjunto da obra composta por uma cisão tão radical?

Descobrimos – e era essa, desde o início, a nossa intuição – que o fio condutor não se encontrava no conceito de autoficção, mas na voz do narrador, ou seja, no *eu* forestiano. Esse *eu*, apesar de modificar-se constantemente, nunca muda de



denominação: sempre aparece como “eu”. Ao desconstruí-lo, percebemos que seguimos os passos do próprio Forest, que se esforçou em desconstruí-lo, romance após romance, com uma precisão surpreendente, cuidando para tirar, uma por uma, todas as suas *personas*: o pai, o marido, o professor, o erudito, o francês, o filho, o ser humano, etc. Uma vez despido, o *eu* forestiano apareceu na forma de um buraco negro, no qual não há mais nada – e onde há tudo ao mesmo tempo.

Essa desconstrução, possível apenas através da literatura, tem suas raízes nas obras que Forest analisou na universidade, tanto como estudante quanto como professor de Letras, e não há como não traçar paralelos entre sua obra e o projeto do *Nouveau Roman*, principalmente a trilogia beckettiana (*Molloy*, *Malone* e *O inominável*). Mas essa não constitui a única fonte de inspiração do autor: em vários momentos da carreira, Forest alimentou um fascínio pela literatura nipônica, como atestam diversos artigos e ensaios de sua autoria. Para esse *eu* inominável, tingido de desconstrução, Forest encontra o formato do romance do *eu* japonês, o *watakushi shôsetsu*, a partir do qual concebe seu próprio conceito. Reformulado, o *watakushi shôsetsu* forestiano encena um *eu* sem forma e anônimo, que interroga não suas próprias aventuras na *realidade*, mas, pelo contrário, seus movimentos internos, as oscilações de suas emoções, as fulgurâncias de sua consciência diante do *real*. A autoficção forestiana consiste, então, na sua versão mais recente, em uma experiência do mundo através do *eu* – seja quem for, desde que seja subjetividade – , em vez de uma experiência sobre o *eu* no mundo. Em sua obra ficcional, Forest conseguiu se aproximar ao máximo desse horizonte inatingível que seria a desconstrução por completo de seu narrador, mas se chocou com a impossibilidade de escrever o nada. Contudo, alcançou um nível raro na abstração do *eu* ou, como diria Georges-Arthur Goldschmidt a respeito da obra do escritor suíço Paul Nizon, um “ponto de si onde se torna anônimo” (GOLDSCHMIDT, 2006)<sup>458</sup>.

Assim, a obra forestiana apresenta um mundo sob a perspectiva de Forest, ou seja, através do luto, do tempo parado e da literatura, em romances cuja subjetividade, no momento atual da carreira do autor, se sobrepõe aos fatos narrados. Porém, apesar de estar em primeiro plano nas narrativas, essa subjetividade não tem identidade. O paradoxo da obra é que a subjetividade de seu narrador se revela fundamentalmente impessoal, como se o *eu* forestiano existisse apenas por si mesmo

---

<sup>458</sup> “point de soi où l'on devient anonyme”. (GOLDSCHMIDT, 2006).

ou, pelo menos, longe do autor – como se, dentro do romance, ele fosse autossuficiente. Portanto, mais relevante do que discutir se cabe melhor a expressão “autoficções” ou “romances do *eu*” (um “romance do *eu*” impessoal?) em relação aos romances forestianos, é o referente tácito e verdadeiro do pronome *eu* que merece atenção. A quem ou a que remete o narrador dos romances de Forest senão a uma pessoa?

Após todo o nosso percurso, a resposta parece evidente: se o *eu* forestiano não é humano, é simplesmente porque ele tem outro referencial. Por ser luto e por ter vida apenas na literatura que o movimenta, ele só pode ser o próprio tempo. O *eu* forestiano não é Philippe Forest: o *eu* forestiano é apenas o tempo. Philippe Forest se tornou o tempo. Basta reler os títulos da obra: o narrador não é a criança, mas sua eternidade (*L'enfant éternel*); ele é a noite toda (*Toute la nuit*); ele é o “entretanto” (*Sarinagara*); o novo do amor (*Le nouvel amour*); o século (*Le siècle des nuages*); a morte-vida do gato (*Le chat de Schrödinger*); a atemporalidade do esquecer (*L'oubli*) e o “permaneço” do último livro (*Je reste roi de mes chagrins*). Ele é só tempo. Assim, com sua obra, Philippe Forest conseguiu fazer da autoficção uma aventura subjetiva do tempo. Observando bem, é nisso que consiste, desde o início, o projeto de Forest, como o próprio autor já escrevia em 1999, em *Toute la nuit*, quando declarava que queria “tornar-se, a si mesmo, o movimento perpétuo do tempo” (FOREST, 1999a, p. 146)<sup>459</sup>.

---

<sup>459</sup> “devenir soi-même le mouvement perpétuel du temps” (FOREST, 1999a, p. 146).

## REFERÊNCIAS

### 1 OBRA DE PHILIPPE FOREST

#### Romances

FOREST, Ph. **L'enfant éternel**. Paris: Folio, 1997.

\_\_\_\_\_. **Toute la nuit**. Paris: Folio, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Sarinagara**. Paris: Folio, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tous les enfants sauf un**. Paris: Folio, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Le nouvel amour**. Paris: Folio, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Le siècle des nuages**. Paris: Folio, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Le chat de Schrödinger**. Paris: Folio, 2013.

\_\_\_\_\_. **Crue**. Paris: Gallimard, 2016a.

\_\_\_\_\_. **L'oubli**. Paris: Gallimard, 2018.

\_\_\_\_\_. **Je reste roi de mes chagrins**. Paris: Gallimard, 2019.

#### Ensaaios e artigos de/a respeito de Philippe Forest

ARRIBERT-NARCE, F. Du "*watakushi shôsetsu*" au "roman du Je": influences du Japon sur l'écriture (de vie) de Philippe Forest. In: FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire**. Paris: Gallimard, 2018. p. 146-163.

BATY-DELALANDE, H. L'imagination scientifique: chats et autres figures. In: FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire**. Paris: Gallimard, 2018. p. 112-128.

FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire**. Paris: Gallimard, 2018.

FOREST, Ph. **Textes et labyrinthes**: Joyce, Kafka, Muir, Borges Butor, Robbe-Grillet. Paris: Éditions Interuniversitaires, 1995.

\_\_\_\_\_. **Le roman, le réel**. Nantes: Pleins Feux, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Le roman, le je**. Nantes: Pleins Feux, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Oé Kenzaburô**. Nantes: Pleins Feux, 2001b.

\_\_\_\_\_. **Allaphbed – Tome 3: Le roman, le réel, et autres essais**. Nantes: Cécile Defaut, 2007c.

\_\_\_\_\_. **Allaphbed – Tome 5: Le roman infanticide / Dostoïevski, Faulkner, Camus: essais sur la littérature et le deuil.** Nantes: Cécile Default, 2010b.

\_\_\_\_\_. (dir.). Je & Moi. Paris, **Nouvelle Revue Française**, n. 598, out. 2011a.

\_\_\_\_\_. La panoplie littéraire: Philippe Forest. **Décapage**, Flammarion, Paris, n. 44, p. 78-87, outono/inverno 2011. Entrevista.

\_\_\_\_\_. **Le roman et le réel.** Paris, 2012. Entrevista. Disponível em: <[https://www.fabula.org/atelier.php?Le roman et le r%26eacute%3Bel](https://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3Bel)>. Acesso em: 20 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **Aragon.** Paris: Gallimard. 2015.

\_\_\_\_\_. Le deuil d'un enfant est et restera toujours intolérable, **Le Monde**, 29 de fevereiro de 2020, Paris. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/02/29/le-deuil-d-un-enfant-est-et-restera-toujours-intolerable\\_6031301\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/02/29/le-deuil-d-un-enfant-est-et-restera-toujours-intolerable_6031301_3232.html)>. Acesso em: 29 fev. 2020.

GEFEN, A. Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil. In: FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire.** Paris: Gallimard, 2018. p. 26-38.

JAUSSI, S. D'une marge à l'autre: écrire au seuil de l'impossible. In: FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire.** Paris: Gallimard, 2018. p. 39-54.

SNAUWAERT, M. **Philippe Forest: la littérature à contretemps.** Nantes: Cécile Default, 2012.

SNAUWAERT, M. Une poétique du pathétique. In: FOGLIA, A. et al. **Philippe Forest. Une vie à écrire.** Paris: Gallimard, 2018. p. 15-25.

TRAPENARD, A. **Boomerang.** Paris, 2018b. Entrevista. Disponível em: <<https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-16-fevrier-2018>>. Acesso em: 7 jan. 2020.

## 2 BIBLIOGRAFIA GERAL

### Romances

ADLER, L. **À ce soir.** Paris: Gallimard, 2010.

ANGOT, C. **L'inceste.** Paris: Stock, 1999.

\_\_\_\_\_. **Quitter la ville.** Paris: Stock, 2000.

\_\_\_\_\_. **Les petits.** Paris: Flammarion, 2011.

\_\_\_\_\_. **Un amour impossible.** Paris: Flammarion, 2015.

- BECKETT, S. **Molloy**. Paris: Éditions de Minuit, 1951.
- \_\_\_\_\_. **Malone meurt**. Paris: Éditions de Minuit, 1951.
- \_\_\_\_\_. **L'innommable**. Paris: Éditions de Minuit, 1953.
- BEIGBEDER, F. **Un roman français**. Paris: Grasset, 2009.
- BÉGAUDEAU, F. **La politesse**. Paris: Verticales, 2015.
- BOUILLIER, G. **L'invité mystère**. Paris: Allia, 2004.
- BRETON, A. **Nadja**. Paris: Gallimard, 2007 [1964].
- CALLE, S. **M'as-tu vue**. Paris: Centre Pompidou/Barral/Actes Sud, 2003.
- CAMUS, A. **L'étranger**. Paris: Folio, 2012 [1942].
- CARRÈRE, E. **D'autres vies que la mienne**. Paris: P.O.L., 2009.
- DE VIGAN, D. **D'après une histoire vraie**. Paris: JC Lattès, 2015.
- DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Folio, 2001 (1977).
- \_\_\_\_\_. **Le monstre**. Paris: Grasset, 2014.
- DREYFUS, A. **Histoire de ma sexualité**. Paris: Gallimard, 2014.
- DURAS, M. **L'amant**. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O amante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ÉRIBON, D. **Retour à Reims**. Paris: Flammarion, 2009.
- ERNAUX, A. **La place**. Paris: Gallimard, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Une femme**. Paris: Gallimard, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Passion simple**. Paris: Gallimard, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Mémoire de fille**. Paris: Gallimard, 2016.
- FOENKINOS, D. **Charlotte**. Paris: Gallimard, 2014.
- HUGO, V. **La légende des siècles** I. Paris: Garnier-Flammarion, 1979 [1859].
- ISSA, K. **Haïku**. Trad. Joan Titus-Carmel. Paris: Verdier, 1992.
- LANÇON, Ph. **Le lambeau**. Paris: Gallimard, 2018.

LAURENS, C. **Philippe**. Paris: P.O.L., 1995.

\_\_\_\_\_. **Romance nerveuse**. Paris: Gallimard, 2010.

LOUIS, É. **En finir avec Eddy Bellegueule**. Paris: Seuil, 2014.

\_\_\_\_\_. **Histoire de la violence**. Paris: Seuil, 2016.

\_\_\_\_\_. **Qui a tué mon père**. Paris: Seuil, 2018.

MODIANO, P. **Para você não se perder no bairro**. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Rocco, 2015.

MOIX, Y. **Naissance**. Paris: Grasset, 2013.

\_\_\_\_\_. **Orléans**. Paris: Grasset, 2019.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**. Trad. de Rosa Freira d'Aguiar. São Paulo: Penguin-Companhia, 2010 [1580]. *E-book*.

NOTHOMB, A. **Stupeur et tremblements**. Paris: Albin Michel, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ni d'Ève ni d'Adam**. Paris: Albin Michel, 2007.

\_\_\_\_\_. **Pétronille**. Paris: Albin Michel, 2014.

OE, K. **Lettres aux années de nostalgie**. Trad. René de Ceccatty e Ryôji Nakamura Ryôji. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. **Une existence tranquille**. Trad. Anne Bayard-Sakai. Paris: Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. **Uma questão pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROBBE-GRILLET, A. **Le miroir qui revient**. Paris: Éditions de Minuit, 1986.

ROUSSEAU, J.-J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986 [1778]. *E-book*.

\_\_\_\_\_. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Trad. de Raquel de Queiroz. São Paulo: Athena, 1936 [1782]. *E-book*.

SAIKAKU, I. **Vie d'une amie de la volupté**. Trad. Georges Bonmarchand. Paris: Gallimard/Unesco, 1987 [1686].

SARRAUTE, N. **Enfance**. Paris: Gallimard, 1983.

SOLLERS, Ph. **Les folies françaises**. Paris: Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_. **Le secret**. Paris: Gallimard, 1992.

SÔSEKI, N. **Je suis un chat**. Trad. Jean Cholley. Paris: Gallimard/Unesco, 1978, *E-book*.

SPRINGORA, V. **Le consentement**. Paris: Grasset, 2020.

STENDHAL. **La vie de Henry Brulard**. Paris: Folio, 1973 [1890].

VILAIN, Ph. **L'étreinte**. Paris: Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. **La dernière année**. Paris: Gallimard, 1999.

## Ensaïos

ALBERCA, M. **El pacto ambíguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALLEMAND, R.-M.; MILAT, Ch. (org.). **Le Nouveau Roman en questions 5, une "nouvelle autobiographie?"**. Paris-Caen: Lettres Modernes, La Revue des Lettres Modernes / L'icosathèque 22, 2004.

BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Seuil, 1971.

\_\_\_\_\_. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Seuil, 1997 [1953].

\_\_\_\_\_. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. **La chambre claire**. Paris: Gallimard, Les Cahiers du cinéma, 1979.

\_\_\_\_\_. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris: Seuil, "Traces écrites", 2003.

\_\_\_\_\_. **Journal de deuil**. Paris: Le Seuil/Imec, 2009.

BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966.

BISHOP, T.; LAURENS, C. **Autofiction, literature in France today**. New York: The Florence Gould Lectures, vol. XIII, 2013.

BLANCHOT, M. **L'entretien infini**. Paris, Gallimard, 1969.

BLANCKEMAN, B. **Les fictions singulières**: étude sur le roman français contemporain. Paris: Prétexte, 2002.

BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y. (dir.). **Autofiction(s)**. Lyon: PUL, 2010.

CLERC, T. **Les écrits personnels**. Paris: Hachette, 2001.

COLONNA, V. **Autofiction et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddel Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUDREUSE, A. **Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle**. Paris: Honoré Champion, 2001.

CROM, N. (entrevistadora). Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction: un individu ce n'est pas beau à voir. **Télérama**, 30 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

DAIREAUX, S.; PACAUD, A. **Nouvelles formes du récit**. Paris: Gallimard. 2013.

DARRIEUSSECQ, M. L'autofiction, un genre pas sérieux. **Poétique**, Paris, n. 107, set. 1996.

DELAUME, Ch. **La règle du Je. Autofiction: un essai**. Paris: PUF, coll. Travaux pratiques, 2010.

DELEUZE, G. **Critique et clinique**. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

DOUBROVSKY, S.; LECARME, J.; LEJEUNE, Ph. Autofictions et Cie. **Cahiers RITM**, Paris, Université de Paris X, n. 6, 1993.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ERNAUX, A. Vers un je transpersonnel. In: **Autofictions & Cie**, Colloque de Nanterre, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, Nanterre, n. 6., 1992.

\_\_\_\_\_. **L'écriture comme un couteau**. Paris: Stock, 2003.

FOUCAULT, M. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard. 1994.

GASPARINI, Ph. **Est-il je?**: roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

\_\_\_\_\_. **Autofiction: une aventure du langage**. Paris: Seuil, 2008.

GENETTE, G. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

GENON, A. **Autofiction: pratiques et théories**. Paris: Mon Petit Éditeur, 2013.



GENON, A.; GRELL, I. (dir.). **Lisières de l'autofiction**: enjeux géographiques, artistiques et politiques. Lyon: PUL, 2016.

GERHEIM, J. M. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GOLDSCHMIDT, G.-A. "La délivrance par les femmes". **La Quinzaine littéraire**, Paris, n. 915, jan. 2006.

GRELL, I. **L'autofiction**. Paris: Armand Colin, 2014.

HAMBURGER, K. **Logique des genres littéraires**. Paris: Seuil, 1986.

HIDALGO, L. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 15/1, jan.-jun. 2013, p. 218-231. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

HIJIA-KIRSCHNER, I. **Rituals of self-revelation**: shishôsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

KAWANA, K. K. Ficção e realidade na literatura japonesa: o *watakushi shôsetsu* e o caso de Osamu Dazai. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 17, dez. 2016, p. 61-74. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 12 out. 2019.

LA QUINZAINE LITTÉRAIRE. Paris, n. 915, jan. 2006.

LAURENS, C. **Écrivains d'aujourd'hui**. Paris: Léo Scheer, 2011.

LECARME, J. Fiction romanesque et autobiographie. In: **Encyclopédie Universalis**, 1984.

LE CARNET D'OR. **Page 111 - sexe**. Paris, Maison de Radio France: France Culture, 18 jan. 2014. Programa de rádio. Disponível em: <http://www.franceculture.fr/emissions/le-carnet-dor/page-111-sexe>. Acesso em: 27 jan. 2018.

LEJEUNE, Ph. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996 [1975].

\_\_\_\_\_. **L'autobiographie en France**. Paris: Armand Colin, 1971.

\_\_\_\_\_. **Moi aussi**. Paris: Seuil, 1986.

LE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Autofiction. Une aventure du langage. Paris: Sophia Publications, n. 475, ago. 2008. Disponível em: <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/autofiction-une-aventure-du-langage>. Acesso em: 14 jan. 2019.

LE MAGAZINE LITTÉRAIRE. L'autoficção atacada por l'exoficção. Paris: Sophia Publications, n. 571, set. 2016. Disponível em: <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/lautofiction-attaque-par-l'exofiction>. Acesso em: 20 fev. 2019.

LES INROCKS. Paris: Les Éditions Indépendantes, 4 set. 2012. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/livres/lautofiction-un-genre-passe-de-mode-mais-toujours-aussi-percutant/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: L&PM Pocket, 2006 [1929]. *Ebook*.

ROSS, C. Samuel Beckett: traducteur de l'autre. In: ROMER, S. (dir.). **Traductions, passages: le domaine anglais**. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 1993. *Ebook* Disponível em: <<http://books.openedition.org/pufr/3887>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

ROUSSEL, F. Philippe Vasset: de passage secret, **Libération**, 22 ago. 2013. Disponível em: <[https://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret\\_926385](https://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret_926385)>. Acesso em: 19 ago. 2019.

SARTRE, J.-P. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. **Les mots**. Paris: Gallimard, 1964.

SUZUKI, T. **Narrating the self: fictions of Japanese modernity**. California: Stanford University Press, 1996.

VIART, D.; MERCIER, B. **La littérature française au présent**. Paris: Bordas, 2008.

VILAIN, Ph. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005.

WAGNER-EGELHAAF, M. **Autofiktion: neue Verfahren literarischer Selbstdarstellung**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.

### **Tese e dissertações**

COLONNA, V. **L'autofiction: essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**. Paris: EHESS, 1989.

DARRIEUSSECQ, M. **Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec**. Tese, Paris: Université Denis Diderot-Paris VII, 1997.

FAEDRICH, A. **Autoficcões: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*. Paris: EPHE, Gallimard/Le Seuil, 2009. In: GALANTIN, D. V. **Experiência e política no pensamento de Michel Foucault**. 238 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

### **Podcasts**

COMPAGNON, A. **Escrever a vida**. Paris, 2009. Aulas no Collège de France. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/2006-2016-ecrire-la-vie-6-cours-dantoine-compagnon-au-0>>. Acesso em: 1 mar. 2018.